

بين الفن والالتزام

١ محمود درويش

د. عبد القادر القط

لواجهة الشاعر المتمزم بقضية مصرية كبرى ،
بدون قف دقيق يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا بين
ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة في
القول ، وما تتطلبه في التعبير وثيرة عالية في
الإنجاز ، وما تتطلبه الفن من عمق واعتماد على
ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على
الإنجاز ، ويريد من دقة الموقف ما بلغته وسائل
الإعلام في هذا العصر من شأن وما تفرضه عليها
طبيعتها الجماهيرية من البحث عن الشعارات
المعبرة والأقوال الباهرة الواضحة التي تستطيع
أن تجمع الجماهير حول القضية وتدبم انشغالهم
بها وحماستهم للدفاع عنها . وفي ضوء هذه
الحقيقة نستطيع - مثلا - أن نفهم كيف عرفت
الجماهير العربية - على اختلاف مستوياتها الثقافية
- شاعرا كالشابيبي بيتيه الذائعين :

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليسلى أن ينجلى

ولا بد للقيسد أن ينكسر

فأصبحت له في نفوس هذه الجماهير مكانة
قد لا تكون مبررة كل التحرير من الناحية الفنية
عند من يدرس شعوره دراسة نقدية شاملة .
والغلب الظن أن أغلب من يرددون هذين البيتين لم
يقرأوا القصيدة التي تضمنتهما .



لنا النجوم أضاميا منقة

بها أناشيد شعبي الحى تشنح

وقارى، ديوان الشاعر الأول يلتقى بموهبة
شعرية طيبة مازالت تتلمس الطريق نحو الاكتمال
والنضج ، وتتألق أحيانا فى أبيات هنا وأبيات
هناك ، وأحيانا فى قصائد بأكملها ، لكن يعوزها
صقل الخبرة وتكنى الممارسة ، وتدو بطبيعة
التجربة القومية ومقتضياتها فلا تنجح كثيرا فى
التوفيق بينها وبين مقتضيات الفن ، والشعراء
الملتزمون يحاولون أن يهربوا من النبرة العالية
والتميز المباشر ، بالاعتماد فى نقل التجربة على
عناصر جديدة غير الواقع الخارجى كالقصيدة
والرمز والدراما ، والاعتماد فى الصورة الشعرية
على الألفاظ ذات الظلال والرموز والإيقاع الهامس
العميق . لكن شاعرنا يكتفى من التجربة بما يلح
على وجدانه الحاحا مباشرا ، وعن الألفاظ بما
يعكس بعنفه وحرارته وإيقاعه الصاخب ما فى
نفسه من ثورة :

- حرقنا مضطهد الأوان ، غفلوا ينادى

عصفور ، عصروا منه لهيبه

جردوه من أطارات العذوبة

سفطوه فاحترق ! وانفلق !

- صاقت صرخ بى منفلا

من بلادى : أيها الابن تقحم

عاطف الفلح بى من أرضها

مستقينا : أيها النائي تقدم

صاقت زلزل منى أضلعي

فيه ذكرى ، فيه اصرار مسموم

لا تحدث احسب نفسى أنها

جلوة حمراء من نار جهنم

لا تلمنى ! أشعل الحقد دمي

وحينى فى عروقي يتفلسخم

لا تلمنى أنها أرضى تبكى

أطيق الصمت والام تالم

ولا شك أن القارى يلمس فى هذه الأبيات

كل سمات الشعر التقليدى فى المجال القومى ،

من صخب الإيقاع والتكرار والاعتماد على النهي

والطلب والاستفهام فى عبارات متتالية متقاربة

المضمون . ويسبق الأبيات فى القصيدة نفسها

أبيات تصادف فيها التقليد الشعرى الحديث

الشايع فى أشعارنا القومية حين يقسم الشارع

قسما وراء قسم :

ومحمود درويش - وطائفة من رفاقه فى
الأرض المحتلة - من الشعراء الذين واجهوا هذا
الموقف الدقيق فى أكثر صورته تعقيدا وعسرا .
وقد احس منذ البداية بطبيعة هذا وحاول أن
يقم هذا التوازن المنشود بين الالتزام والفن ،
معتذرا عن استجابته ذات النبرة العالية أحيانا
بطبيعة القضية التى يلتزم الدفاع عنها :

يا قارئى ! لا ترج منى الهمس ، لا ترج الطرب
ماحيلة الأزهار ان وجدت بأحراش القصب
لم لا أريج الكلمة الحمراء فى المرح الخرب
هذا عذابى . . ضربة فى الرمل طائشة وأخرى
فى السحاب

حسبى بانى غاضب ، والنار اولها غضب
وما زال الشاعر - منذ صدر ديوانه الأول
« عصفير بلا أجنحة » عام ١٩٦٠ - ماضيا فى
رحلته القومية الفنية فى ظروف قاسية كانت
جديرة عند من هم أقل قدرة على الصمود أن
تصرف عن هذا الطريق الشاق الطويل أو تنحرف
بالشاعر الى متاهات من الرؤى الغائبة . وهو
لا يلتصق فى رحلته الفنية تلك ، أن يزاوج دائما
بين ارتباطه بقضيته القومية المحددة ، والغوام
الانسانية الكبيرة والتطلع الانسانى الى الحرية
والعدالة والجمال :

أود لو طرت نحو الشمس أحملها

لأمة تشمتى الحق الذى جرحه

أود لو طرت . . عصفور أنا غرد

زودتى الحب والألوان والفرح

قلبى . . الملايين فى قلبى لها غرف

أضلاعها خصل الضوء الذى سفحوا

على شفاهى صفاء اللحن منهجر

فألف ألف هزار فى فنى صدحوا

أود لو شربته أمة تذررت

للصمت أيامها . . والليل منطرح

للضائعين على صحراء غربتهم

لم يعرفوا الود مد راحوا ومد نرحوا

وسوف أبقى أروى من نزيغ دمي

حكاية البعث والمجد الذى ذبحوا

فتكتسى كلمائى ویش أجنحة

وتطعم الريح ليللا تحتنه وزحوا

واستعيد مدانا . . خاطر عبق

بشرقة فى جبين الشمسى تفتح

« قسما بالبرس في تاربخنا .. قسما بالجز
اغلى امل .. قسما بالليل في ايامنا .. »

ويردد الشاعر المأساة كثيرا بصورتها
التقريرية المبهودة دون محاولة منه لاي تفنن الا من
النجوى أحيانا الى « محسنات لفظية » غريبة على
الشكل الشعري الجديد :

- كانت لنا أرض ودار
ومضى الزمان بنا ودار
وانهار وانطس النهار
في جو خيمتنا المفس بالدعوع
بتنهيدات من قم .. صلي وصام عليه حرمان
وجوع ..

- أطفالنا عادوا وفي أيديهم تيكى السلال
ليس الربيع ربيعهم ، ليست لهم تلك الغلال
يستأنهم مهجورة أعشاشه .. دنيا .. سعال
يسطر عليه الشوك والدم والوبال
عادوا وفي أحداقهم حرمان أعوام طوال
أقدامهم في الطين حافية ، وأعينهم سؤال
عن موعد في غربتهم ، فان الليل طال
أطفالنا المتشردون بلا نعال
الضائعون فكل درب للفضال ..

ومن طبيعة التجربة القومية ذات الالهام
القوى الدائم على وجدان الشاعر أنها تفرض عليه
طائفة من الألفاظ لها دلالات وإيهامات ترتبط
ارتباطا وثيقا بتلك التجربة - ولشاعرنا في
ديوانه الأول معجبه الشعرى الواضح والفاظه
الأثيرة كالليل ومشتقاته ومرادفاته واضداده
وبخاصة الصباح والفجر والضحى والشمس ،
وكالجرح الذي لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائده
الديوان القومية :

- حرفنا قد صار جرحا سابح فيه الشفق
- فتحو الجرح وقالوا يقفل ا
في بلادى ، في بلاد الناس ، في كل بلاد
يسكت الجرح ولا يندمل
آمن الجرح بمستقبله ، أى شيء ماله مستقبل ؟
- حسدثنوى وإملأوا نفسى لظى
- حسدثنوى عل جرحى يتكلم

- وتداء جرح معذب في الأرض لا يرصاه فنى
- والجرح ليس بمؤلم ان لم يكن جرح النساء
- او ليس جرحا خالدا جرح الحزاني اللاجئين

- ويد مضرجة تدق الشمس حتى تفتحا
وتقبل البرساء والجرح الأبي وتمسحا

- ضسدت جرحى بالجراح
وانحسنت درى للصباح

لا نوم للأحرار حتى يسمح الفجر الجراح
- في كل جرح من جراحهم سراج ضحي جديد
فاذا انطفأ فجر سيطله لنا جرح الشهيد

- يا زميل الجرح - جرحى أخضر
لم يزل غصنا ولم يبلغ فطامه

- في شمس الجراح غمس جناحا
وجناح غير الفضاء الطليق

افسق واحمد يلف البرايا
جرح أسيا ييكى له الافريقى

- لتروى غرسة الفجر التى تنبت في ليل دماء
من جراح تتروى منها عناقيد الضياء

زينة الانسان في أيامنا جرح يغنى للنساء
يا صديق الشمس يا جرحا كبير الكبرياء
تعد النور بليل البرساء

- آمنت بالجرح الذى شد الجراح الى الجراح
أمنت أن أصيب بين يديك في نهر الصباح

وأمل القارىء قد لاحظ كيف يقرن الشاعر
الجرح بالفاظ معجبه الأخرى التى أشرت اليها
كالليل والفجر والصباح والشمس والسنا وكيف

يسرف حتى يجعل في السطر الواحد ثلاثة جراح
معا - ومع أن استخدام هذه الألفاظ ينبع من

طبيعة التجربة ووقعها على نفس الشاعر فان
الانسياق ورامها بلا روية كثيرا ما ينتهى بها الى

أن تصبح مجرد صيغ جاهزة تغرى الشاعر
بالاكتماء بها دون التفنن في التعبير عن مشاعره

وفي رسم الصورة الشعرية المركبة - وهي بعد
هذا - لكثرة دوراتها في شعر الشاعر

واستخدامها في بعض أحيان لغير حاجة حقيقية -
تفقد في النهاية مدلولها وقدرتها على الإيحاء .

على أن من حسنات الشاعر في هذه المرحلة
الفنية وما تلاها من مراحل أنه لم يعتقد أن التزام

الشاعر ينبغي أن يحول بالضرورة بينه وبين
التجارب العاطفية التى قد تبدو في مظهرها غير
متسقة مع جلال القضية التى يلتزم بها - وبرغم
أنه يقدم لقصائده العاطفية في ديوانه الأول

باعتراف يشبه اعتذاره عن النبرة العالية ويقول :
« .. لأنه آمن أخيرا أن الحب - أى حب - غمامة
صنيف مفروقة تمطر أوهامه ندى وأطلالا أثناء

كل يوم يسوق نحو حياها
خطوات تيساة مفتونة

وعلى الشاطئ المخدر ترسو
من هواء سفينة .. وسفينة

واقايسه فى هواها نبيذ
فى المقاهى .. يسقى شباب المدينة

وللشاعر فى هذا الجانب من ديوانه الاول
نماذج بديعة كقصائده « اغنية الى عابر »
و « حكاية » و « قبله » . ولكنه ينساق وراء
اغراء الصور الحسية فى بعض الأحيان حتى تلو
تبرته وتفقد الفاظه تضارتهما ويواجه القارىء
بصور فيها غلظة الواقع الذى لم تصقله يد فنان
وفيها كثير من الوجدان المراهق المنفر .

اضغط على جسدى الطرى فقد نضجت
وادعك شفاهى - هكذا - انى احترقت
وعرفت موردي الحبيب .. لقد عرفت
ادعك .. بلى .. بحرارة انى كبرت
شعلى اليك !

شعري تسلب به ولا تحرم يديك
والجأ الى نهدين شمعين قد بكيا عليك
.....

انقد صفحتى التى مللتها .. انقد غطائى

انقد فساتينى التى طررتها بالكبرياء
فصلتها لك لكى تراها .. كى يزيد بها ازدهائى
انقد مناديل التى فضحت بكائى
انقد مراياى التى تعبت .. ولم تشبع روائى
خذنى اليك

ومرة اخرى يسير فى أعقاب نزار سيرة من
لا يحسن الاعتناء الى معالم الطريق بعد فيقول :

سو النهود قصيدة شقراء وانشد معلنا

هى فى انتظارك جذوة حرقت ستور حريزنا
ضاعت بها .. ونفرت من وهجها حلقاتنا
فبكت .. وبللت الدماع البيض صدرياتنا

واسستجدت بك فاقترب

واطفي لظى شهواتنا
وافرك كما شئت النهود بخفة متفتنا

وتصوير هذا الوضع المقلوب وابرز الجوانب
الحسية وحدها ، يجعل التجربة العاطفية عند
الشاعر المترنم منفصلة كل الانفصال عن موقفه
من قضيته ، غير صالحة للايحاء بها أو حمل

رحلته الطويلة فى صحراء الحياة الحارة » . فانه
لحسن الحظ لم يقيد نفسه بهذا الوهم ومضى فى
كل دواوينه يعبر عن مأساته ومأساة شعبه
ويتغنى بمواقفه الذاتية دون أن يجد فى ذلك
حرجا أو أى تناقض حقيقى .

ويلبس القارىء فرقا واضحا فى المستوى
الفنى بين قصائده الشاعر القومية وأشعاره
العاطفية . فيحس هنا أن الانسقاط تعود لها
تضارتهما وقدرتها على الايحاء وأن العبارة الشعرية
حافلة بالأناقة الأخاذة أحيانا وبالترف المنق
أحيانا وبالتشجى الرقيق فى بعض الأحيان وهو
يذكرنا بنزار قباني فى طبيعة تجربته العاطفية
التي تصور المرأة مفتونة بالشاعر متمية فى هواء
معبرة عن عواطفها بأفصح الألفاظ وفى لغته الأنيقة
الحسية التى ابتكرها فى هذا الطراز من الشعر :

تقول لى شعري بها عابت
يفرحها .. يحزنها .. يسحر

يقرب المرأة من وجهها
فينبسط الوردى والأحمر

وترتمى الخصلات طائشة
والعطر فى غاباتها ينتشر

وتترك الفستان .. تترك
يا ويله .. يطول ثم يقصر

يفجر الشهوات فى صدرها
فيرتخي فى صدرها المرمز

يسلطو على صدرية طفلة
وخلفها .. ما خلفها بيد

كم مرة .. كم فك أزارها
لا يستحي فى جسمها يخطر

فهو مع النهد له قصة
خطيرة .. وموعده أخطر

وفى ظلال الساق مشواره
دنيا لظى يكبر أو يصغر

وفى .. وفى أعصابها لذة
فكل عروق عندها مجمر

تقول لى أشعلت آفاقها
لا شئ فى عالمها أخضر

ويقول مرة أخرى على لسان عاشقة غيرة :

قيل يهوى صبية فى المدينة
قيل صارت حياته وعيونه

لا شيء يستدعي غناء أسمى
فالموت أكبر من مزاميرى !
نامى عيون الله نائمة
عنا ، وأسراب الشحارير

وصناد جرحك زهرة ذبلت
فى مسرب فى السفع مهجور
لكن عين أخيك ساهرة
خلف الضباب ووحشة السور

وفؤاده ملقى على جسد
ينهد كالأطلال • • مصدور

ويده مسكتان فى ثقب
بترابه رغم الأعاصير

وفى الديوان قصائده أخرى مثارة مثل
« مرتبة » و « البكاء » و « أناشيد كوبية » وفى
القصيدة الأخيرة يبلغ الشاعر مدى بعيدا « من
التوفيق فى الشكل الجديد الذى يحتفظ بما
للشكل التقليدى من إيقاع وقواف أن لم تلزم
فانها تتكرر على نحو ملحوظ يجعل لبعض السطور
صفة المقطوعة ، وينتفع مع ذلك بمرونة الشعر
الحُر وتحرره من التقسيم المنتظم والقافية الواحدة »
والحق أن هذا « الحد الأوسط » هو الطابع الغالب
على الشاعر فى أغلب قصائده ، وقلما ينتهى إلى
ما طغى الشعر الحر عند الكثيرين من استخدام
خاصة لفظ أو الرمز أو بناء خاص للمصورة
الشعرية أو اعتماد على الأسطورة أو ميل إلى
الأسطورة أو جنوح إلى الفلسف أو التجريد
أو الغموض .

وإذا كان الشاعر فى هذا الديوان قد خلاص
من بعض سمات معجبه الشعرى الأول فإنه مازال
هنا مختلف المستوى ما بين قصيدة وأخرى ،
وأحيانا فى داخل القصيدة الواحدة • فقد يفجؤنا
بهذا الطلع الجميل :

لو يذكر الزيتون غارسه لصار الزيت دما
يا حكمة الأجداد ، لو من لحنا نعطيك درعا

وسرعان ما تصادف فى القصيدة نفسها
مفاجأة أخرى غير سارة من الناحية الفنية فى
قوله :

أنا نحب الورد لكننا نحب القمح أكثر
ونحب عطر الورد لكن السنابل منه أطهر

بل إن المستوى الفنى قد يختلف داخل البيت
الواحد • إذ يوفق الشاعر إلى تعبير رائع لا يحسن
أن يحتفظ بروعته حتى نهاية البيت لتحكم الوزن
والقافية لما فى قوله :

بعض معانيها من قريب أو بعيد • على حين يمكن
أن تكون قصائد الحب التى يقوم الشاعر فيها
بدور المحب وجها آخر من وجه المناسبة بما يمكن
أن تحمل من شعور بال فقد أو الحرمان أو التورة
أو الشوق أو غير ذلك من مشاعر الحب المعروفة
فى التجربة التى لا تخلص للفتنة الحسية وحدها
على أن هناك قصيدتين عاطفتين يمكن أن تكونا
بشرا يتحول الشاعر فى ديوانه الثانى إلى الشعر
الذى ينسم فيه القارىء ريع المناسبة ويجد فيه
رنة حزن باكية لا يجدها فى سائر قصائد الديوان .
هنا « رسالة حب » و « أغنية عند نافذتها » -
فلول مرة يذكر الشاعر الغربة والحزن والحرمان
والتهند والدموع كثيره من المحبين الذين يسفلون
على التجربة العاطفية أشواقهم وطموحهم وذكرياتهم
وموقفهم من الحياة والناس •

أما الديوان الثانى « أوراق الزيتون » فإن
الشاعر فيه مازال - كما فى الديوان الأول
يتأرجح من حيث الشكل بين القديم والجديد ،
ولكنه يكون فى أحسن حالاته فى الشكل القديم
ذى الطابع العصرى الذى تشيع فيه الألفاظ
الهادئة المجنحة ذات الظلال والإيهامات وتوسعه
غلالة من الشجن الرقيق • ولعل من أجمل التناجج
فى هذا الاتجاه قصيدته « الموت فى الغابة »
وفيهما يرتدى الحزن ثوبا شافيا لا يبلغ حد اليأس
القائم ، ولا ينتهى بما تنتهى به عادة مثل هذه
القصائد من تفاؤل سطحي معروض ، ولكنها
أشبه بقصيدة عاشق صوفى يبتوح بها العبد
بالغفران واليأس بالأمل :

نامى • • فعين الله نائمة

عنا وأسراب الشحارير

والستديانة • • والطريق هنا

فتوسدى أجفان مقرر

وثلاث عشرة نجمة خمدت

فى درب أوهام المقادير

لا شيء ! قصة طفل خمدت

لا شيء يوحى صممت تفكير

جرح صغير • • مات صاحبه

فظواه ليل كالأساطير

تاريخه أنفاس مزروعة

تسطو عليها كف شرير

كانت • • فلا نقرات قبرة

بقيت ، ولا صيحات ناطور

وغصصون زيتون مقدسة

ذبلت عليها قطرة النور

فعلى ضفيرة كل غصن نائم
لى طائر .. كسر السكون صياحا
فما أجمل الصورة فى صدر البيت وما أعذبها ،
وما أقيع نهايته وأعجزها عن التعبير عما أرادته
الشاعر .

وتقل قصائد الحب فى هذا الديوان ولكنها
ترداد امتزاجاً بروح المناسبة كما فى قصيدته
« الموعد الأول » و « أغنية » :

وحين أعود للبيت
وحيدا فارغا إلا من الوحده
يدأى بغير أمتعة ، وقلبي دونما ورده
فقا ، وزعت ورداتي على اليوساء منذ الصبح
.. ورداتي

و سارعت الذئاب وعدت للبيت
بلا رنات ضحكة حلوة البيت
بغير حفيف قبلتها .. بغير رفيف لستها
بغير سؤلها على ، وعن أخبار مأساتي
وحيدا أصنع القهوة .. وحيدا أشرب القهوة
فأخسر من حياتي .. من كفاحي ، أخسر
النشوة !

وحين تطول معايشة الشاعر الحزن فى كل
وجوه الحياة يصبح الغضب نتيجة طبيعية
لاحساسه بالا جدوى من الحزن العميق ، ولا يعود
الغضب كما كان فى الديوان الأول مجرد استجابة
تلقائية لطبيعة الموضوع القومى ، فلا يحس
القارى ، أن الشاعر يتجاوز ما يبلّغى للفن من
« مق أو اثران » :

عينا تطلوع يا كنار الليل جامعة الأمانى
الريح فى شفتيك تهدم ما بنيت من الأغاني
لعلام لا تغضب ؟
مادام صوتك يا كنار الليل لا يطرب !
انا حملنا الحزن أعواما وما طلع الصباح
والحزن نار تخمد الأيام شهوتها
وتوقظها الرياح
والريح عندك كيف تلجمها ؟ وما لك من سلاح
الا لقاء الريح والثران فى وطن مباح .

أما مجموعته الثالثة « عاشق من فلسطين »
ففيها تنضج الثمار الواعدة التى لاحت فى
الديوانين الأولين . يتبلور الشكل فيتخذ فى
الأغلب صورة الشعر الجديد الذى لا يتخذ من

إيقاع الشعر القديم وقواتيه مجرد « توفيق » بين
التقليد والتجديد بل تلتحم سمات القديم فيه
بتمسج الصورة الشعرية حتى تصبح طرازا خاصا
من الشعر عرف به رائد من رواد الشعر الحديث
.. بدر شاكر السياب . وتنضج التجربة العاطفية
فتلتحم بالموضوع القومى حتى لا تكاد تفرق بين
الحقيقة والرمز فتصبح قصيدة الحب قيثارة
متعددة الأوتار تتألف لغمانها فتجمع بين المشوقة
والوطن وفراق المحبين والغربة وحرمان المحبين
ومرارة القهر . وبعد أن كانت أغاني الشاعر
القومية لا تكاد ترتبط بتجربة معينة وتحدث عن
المأساة فى صورتها المطلقة ، أصبحت الآن تعبيرا
عن محنة شخصية يخوضها الشاعر ويصير من
خلالها فيمتزج بأرواح الغائبين والمشردين وأحزان
الأيامى واليتامى وأشواق المحبين . بذور غرسها
فى بعض قصائده الأولى كقصيدته عن كوبا وقد
نمت الآن وأتت ثمارها فى رائعته الطويلة عاشق
من فلسطين :

غيوتك شوكة فى القلب ، توجعنى وأعبدنا
وأحببنا من الريح ، وأغمدنا وراء الليل
والأوجاع .. أقمدها

فيتسعل جرحها ضوء المسابيح ، ويجعل
خاضعا غما
لحزن من موجي

وأنت بعد حين .. فى لقاء العين بالعين
بالأمة لنا .. وراء الباب .. اثنين !
كلامك كان أغنية .. وكنت أحاول الانشاد
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية .
كلامك كالسنونو طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا .. وعتبنا الحرفيه
وراءك حيث شبه الشوق .. وانكسرت مراياها
قصار الحزن الغين
ولملمنا شغايا الصوت .. لم نتقن سوى
مرثية الوطن !

سنزورها معا فى صدر قيثار .. وفوق
سطوح نكبتنا سنعزفها
لأقمار مشوكة وأحجار .

ولكنى نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت :
رحيلك أصدا القيثار .. أم صمتي ؟

وفى المجموعة قصائد بديعة تصور امتزاج
الحب بالمأساة كقصائد « الأسير والمناذيل ولوحة
على الأفق » . وفى تلك اللوحة الصغيرة يرسم

الشاعر بالوان حزينة وخطوط سريعة معبرة مأساة
حبه وشخصه ووطنه !

رأيت جبينك الصيفي .. مرفوعا على الشفق
وشعرك ماعز يرفع حشيش الغيم في الأفق
تود العين لو طارت اليك كما يطير النوم من
سجني

يود القلب لو يحيو اليك على حصى الحزن
يود الثغر لو يمتص عن شفثيك ملح البحر
والزمن

يود .. يود .. لكئي وراء حديد شياكي
أودع وجهك الباكي .. غريبا فوق دم الشمس
مهودا على الأفق

فأحمل فوق جرح القلب جرحين .. ولكني
أحاول أن أضدها .. أوسدها ذراع تمرد
الحزن !

إما قصيدته الجميلة الطويلة « قصائد عن حب
قديم » فلا تخفى فيها نغفات السياب في محنة
مرسه ، بما فيها من استسلام صوفي ، وانسياب
ينبع من بحر الهزج ، ذلك البحر الأثير عند
السياب ، ومن امتداد للمباراة الشعرية حتى
ليصعب الوقوف عند بعض أجزلها قبل الوصول
إلى نهايتها ، ومن تكرار خاطي لبعض الألفاظ
والقوافي واستخدام لمجم ولغوي يصلح لتلك
واستخدام لمجم روماني يستلحق تلك الألفاظ

تشهيت الطفولة فيك .. مذ طارت عصافير
الربيع تجرد الشجر
وصوتك كان يا ما كان يأتي .. من الأبار
أحيانا ،

وأحيانا ينقله لي المطر ...
نقيا هكذا كالنار كالأشجار كالأشعار ينهمر
تعالى .. كان في عينيك شيء اشتبهه وكنت
أنتظر

وشديني الى زنديك شديني أسيرا منك
يفتقر

تشهيت الطفولة فيك مذ طارت عصافير الربيع
تجرد الشجر

وفي ديوانه الرابع « آخر الليل » يرتد
الشاعر في كثير من قصائده الى نظام المقطوعة
الرومانسية ، ولكنه مع ذلك يواصل رحلته الفنية
في الشكل الجديد ويحاول أن يستغل مرونته

في التعبير عن العواطف الطليعية للإنسان العادي
« البسيط » ، تجربة كان قد بدأها في بعض
قصائده الأولى ، كرسالة من المنفى يزيدها
خصيا بما يبت فيها من معان إنسانية تعكس
صورة السلام في نفس الجندي الذي لا يفهم
الأشياء إلا كما يحسها ، كما يستخدم فيها
عنصر الحوار والحركة النفسية مثلما فعل في
قصائد قليلة له من قبل :

دخن ثم قال لي .. كأنه يهرب من مستنقع
الدماء :

حلمت بالزنايق البيضاء .. بفصن زيتون ..
بطائر يعانق الصباح
فوق غصن ليمون ..
- وما رأيت ؟

- رأيت ما صنعت .. زنايقا حمراء
لجرتها في الرمل .. في الصدور .. في
البطون

- وكم قتلت ؟
يصعب أن أعدم .. لكنني نلت وساما
واحدا ..

مسألة معذبا نفسي : اذن صف لي قتلا
واحدا ..
أستلم من جلسته ، وداعب الجريدة المطوية
وقال لي كأنه يسمعي أغنية :

كخيمة هوى على الحصى .. وعانق الكواكب
المحطمة

كان على جبينه الواسع تاج من دم .. وصدره
يدون أوسمه

لأنه لم يحسن القتال
يبدو أنه مزارع أو عامل أو بائع جوال
كخيمة هوى على الحصى ومات
كانت ذراعاه ممدوتين مثل جدولين يابسيل
وعندما تفشت في جيوبه عن اسمه ، وجدت
صورتين

واحدة لزوجته .. واحدة لطفلته ..
سالته : حزنك ؟

أجابني مقاطعا : يا صاحبي محمود
الحزن طير أبيض لا يقرب الميدان .. والجنود
يرتكبون الأثم حين يعززون ..

كنت هناك آلة تنفث نارا وردى
وتجعل الفضاء طيرا أسودا
ومرة أخرى يزداد التحام الحب بالمأساة حتى
يصبغا توأمين يصعب التمييز بينهما :

الأرض أم أنت عندي
أم انتميا توأمين

من مد للشمس زندي
الأرض أم مقلتان ؟

سيان .. سيان عندي
- اذ خسرت الصديقة

فقدت طعم السنابل
وان فقدت الحديقة

ضبيعت عطر الجداول
وضاع حلم الحقيقة .

ويكرر الشاعر هذا المعنى في ديوانه « حبيبتى
تنهض من نومها » :

أنا أت الى ظل عينيك .. أت
من خيام الزمان البعيد والى أعان السلاسل
أنت كل النساء اللواتى مات أزواجهن ..

وكبل التواكل
أنت .. أنت العيون التى فرمنها الصباح
حين صارت أغاني البلابل
ورقا يابساً فى مهب الرياح !

أما فى ديوانه الأخير « العصفير تموت فى
الجليل » فتكتمل للشاعر « صيفته الفنية » ان
صح هذا التعبير ويصبح لشعره مذاقه الخاص ،
ويتعد شيئا ما عن الوضوح الباهر الى ضبابية
جميلة ، والى استخدام طيب للرمز والأسطورة
تعبيرا عن وجدان شاعر ترسست فيه أحزان
التجارب الطويلة حتى انتهى الى ما يشبه حكمة
الكهولة واعترافها بالواقع المرير :

اننى أرتشف القبلة من حد السكاكين ..
تعالى ننتقى للمجزرة .

وتنعكس فى قصائد الشاعر الأخيرة خبرة
الممارسة الطويلة فيصبح للقصيدة بناؤها الفنى
المرسوم ومقاطعها التى يسلم بعضها الى بعض ،
وتتقرب نغمة الشاعر كثيرا من أنغام الشعر الحر
فى أكثر صوره تطورا وتألقا وإن أحس القارىء
بشيء قليل من القلق أمام بعض التفكك فى العبارة
أو الغموض فى الرمز ، ومهما يكن شعورنا نحو

هذا يمكن أن يكون تأثيرا بأسلوب البيئى فى
بعض هذه الصور الشعرية الغامضة قائما حين
نستعرض تاريخ الشاعر فى مرحلته الفنية منذ
نشر قصائده الأولى نحس أننا أمام شاعر خصب
يفتح وجدانه للحياة برغم كل الظروف القاسية
التي كتب فى ظلها كل هذا الشعر . نحن أمام
شاعر لا يقنع بما ينتهى اليه ، دائب البحث عن
أفاق نفسية وفنية جديدة ، للمس فى شعره
خطا واضحا للتطور جديرا - اذا سار فيه واكمه

بتحارب إنسانية جديدة - أن يبلغ مدى طيبيا من
الاعتبار والتألق . ان التجربة القومية فى صورتها
المباشرة لا يمكن أن تظل مصدر الهام لموهبة أى
شاعر امدا طويلا دون أن تفقد الموهبة حيويتها
وتفقد لها الكرار والرتابة ولا بد لمن يريد أن
يعبى فى حقل هذه الرسالة القومية فى أعمال

فنية ناجحة ان يبحث عن وسائل جديدة للتعبير
فى القصة والمسرحية والشعر ، والاتفات الى ما فى
الحياة الإنسانية جميعها من مأس يرتبط بعضها
ببعض ويتشابه احساس الناس بها فى كل مكان .
والموهبة الكبيرة تستطيع أن تصور المأساة القومية
فى أى شيء صغير تقع عليه عين الفنان وان
بدا فى الظاهر بعيدا عن تلك المأساة . ولا شك
أن من بعض جوانب القصور فى شعرنا القديم
أنه كان يحتفل دائما بالتجربة فى صورتها
العامة المباشرة ولا ينتفت الى جزئياتها المتناثرة
فى الحياة . وليس للعول فى خدمة القضية
القومية من الناحية الفنية على مواكبتها الدائمة
فى كل مناسبة ، بل على الآفاق التى يبلغها
الشاعر فى تعبيرة الفنى . ولا شك أن محمود
درويش قد حاول أن يفعل شيئا من ذلك ، ولكن
ليس بالقدر الذى يتيح لموهبته كل ما تستطيع
من إبداع .

التقليد والتجديد

في الأدب

يوسف الشاروني

● ان للتجديد أخطاره من جانب المشتغلين بعملية الإبداع أنفسهم ، نتيجة لظن بعضهم أن التحرر من قيود القديم معناه التحرر من كل قيد أو قاعدا .

تطورها إذا أرادت ألا يكتب لها الموت .
وتحفظ الحقائق من حيث مدى رفضها أو
قبولها للتجديد ، فهي إذا تقبلت كل جديد دون
معارضة كان معنى ذلك أنها عرضة للانحلال
ودوبان شخصيتها ، وإذا قاومت كل جديد
أيا كان فمعنى ذلك أنها تتحجر وتحكم على
نفسها بالفناء من حيث ظلت أنها تحافظ على
نفسها . ان معارضة الجديد في المجتمع الصحي
تجعله في حالة أشبه بحالة الحمى حين يواجه
الجسم عنصرا دخيلا ، فاذا قبله المجتمع فإنه
يصبح بمثابة مناعة له مما يهدده من عناصر
الموت .

مشكلة التجديد :

ولعل أهم مشاكل التجديد هو وجود فجوة
دائمة بين المبدعين العابرة وبين جمهور المتلقين
فالمتلقى يتذوق الأعمال الفنية من خلال تقاليد
تربى عليها منذ طفولته ، وهي تقاليد استقرت
ورضى عنها المجتمع . أما المبدع فمهمته أن

كل قديم فيه ألفة لا نستطيع التخلص منها
بسهولة ، وكل جديد فيه غرابة لم نتعودها .
هذه طبيعة الأشياء . لكن طبيعة الأشياء الفنية
أن يجعل الجديد بذور التمرد على القديم . وأن
أخذ منه - لتصبح له شخصيته ، فهذه دلالة
الحياة وقانون التطور . وقد ينطوي هذا الجديد
على مبالغة وتطرف لا يجد منها إلا ذوبان القديم
والجديد معا للوصول الى شكل جديد يعبر عن
مضمون الحياة الجديدة .

مقاومة التجديد بين الصحة والمرض :

والادب ، شأنه في ذلك شأن اللون النشاط
الإنساني الأخرى ، كالتقاليد الاجتماعية
والأوضاع السياسية . . الفخ يقابل أي تغيير
فيه بمعارضة قوية من المجتمع . وهذا أمر
لا غرابة فيه ، فهو دليل على تماسك الجماعة
وعدم استسلامها المتسرع أمام أي عنصر جديد
قبل أن تمتحنه ، فاما أن تقضي عليه وحينئذ
يتضح أنه لم يكن سوى مجرد بدعة ، واما أن
يثبت أنه نابع من حاجتها التي لا مفر منها

يضيف جديدا الى هذه التقاليد السائدة ، وذلك من خلال محاولته تناول قضايا عصره بأسلوب معاصر ، مما يصيب بالدهشة جمهوره المعاصر . وعليه أن ينتظر على الأقل جيلا جديدا ينشأ وقد آلفت حواسه هذه الأساليب الجديدة ، فيستطيع تتبعها ويعاود تذوقها وتقديرها والاستمتاع به . ان أمكن . **فتلوق الأعمال الفنية خلال قوالب مألوفة أيسر من تلوقها خلال قوالب جديدة** . فالقوالب المألوفة جزء من تكوين شخصية المتلقي ، ومن شأن القوالب الجديدة أن تهز هذا التكوين المستقر ، وما لم تكن الشخصية المرونة بحيث تستطيع أن تطور نفسها وتتهيأ لتقبل هذا الجديد ، فانها تعتبر بمثابة تهديد جدى اياها عليهما أن تقاومه أو تتجاهله ، وهما موقفان - كل منهما بالنسبة للفنان - أسوأ من الآخر . **وتلك هي مهمة الناقد المخلص الذى وهب قرون استشرار مرهقة** ، أن يتصرف على تلك الأعمال الجديدة التى سيعقد لها لواء الصلابة فى المستقبل القريب - بعد أن يميز صحيح الجديد من زائفه - ثم يعمل على تقريب الفجوة القائمة بين المبدع والمتلقى المعاصرين . فيقلل من دهشة المتذوق الذى يستمتع بأعمال فنية عبثت عن عصره بينما يقف حائرا أو رافضا بل مهاجما عملا أبدعه أحد معاصريه يتساول فيه إحدى قضايا المعاصرة التى يعايشها . بهذا يختصر النقد مسافة الزمن ، ويخلق للفنان جمهوره مما يشجعه على أن يستمر ، بدلا من تركه فريسة تذوق جمهور متبسط معاد ، قد يحمله على التوقف . أو العودة الى الأساليب الفنية التقليدية ، مؤثرا السلامة ، ومتملقا جماهير ترشوه بشهرة زائفة مؤقتة .

أخطار التجديد :

وإذا كانت تلك هى مصاعب التجديد لتي يلقاها المبدع من جانب جمهوره ، فلا شك أن للتجديد أخطاره من جانب المستقبلين بعملية الابداع انفسهم نتيجة لظن بعضهم أن التحرر من قيود القديم معناه التحرر من كل قيد أو قاعدة ، فيكون انتاجه أقرب الى الفوضى واليه ،

أو اسراف في التعقيد والفوضى ، وهكذا يتسلل كثير من الادعاء ، على نحو ما حدث فى الفن التشكيلي والشعر وربما بصورة أقل فى القصة والمسرح والفنون الأخرى . فالناظم الذى يثور على الشكل القديم - كما يقول أحمد نقادنا المعاصرين - (الدكتور محمد النوبى ، قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية العالية ، جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٢٧) لمجرد صعوبة ليس شاعرا صادق الشعارية ، أما الشاعر الصادق فهو الذى يتخذ الشكل الجديد لا لسهولة مزعومة فيه ، بل لما يتيح له هذا الشكل الجديد من امكانيات إيقاعية وفكرية وعاطفية لم يستطيع الشكل القديم النهوض بها . فالفرق بين صعوبة الشكل القديم وصعوبة الشكل الجديد هو فى صميمه العثر بين أغلال العبودية ومسئولية الحرية . **أغلال العبودية قيود مفروضة من الخارج على الفنان وعلى عمله الفني تخمد روحه وتجمده** ، أما مسئولية الحرية فتنبه من إحساس الفنان بعقده فى اختيار الوسائل وإبتداع الأساليب التى تعه . بل على تطور أعماله الفنية وإثرائها .

التجديد ، بين النظام والقيد ، والحرية والفوضى :

فالأشكال الجديدة لا تتحرر من الأيود إطلاقا ، بل من قيود القديم فقط ، لتخلق قيودها الجديدة ، الخاصة بها ، ولا يقطن المعترضون على التجديد الى هذه الحقيقة ، فيقيدون اعتراضهم على أساس أن الشكل الجديد قد تحرر من القيود ، وأن أصحابه أكسل من أن يخضعوا انفسهم لقيود الشكل التقليدى الذى يبدو أنهم لا يريدون أن يعترفوا الا بها . (انظر أيضا : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٣٧) .

لقد علمنا تاريخ الادب أن الأشكال الادبية تحتاج من حين لآخر الى إعادة صياغتها من جديد ، بل هى أحيانا تختفى لتبعت فى صورة جديدة . وكل ما تولد خلال التاريخ الادبى من أشكال له قيوده الخاصة به ، فلا شكل بلا قيد ، ومجرد

الكلاسيكي قريبا من لغة الكلام في عصر ما قبل الاسلام وصدر الاسلام ، فان الشعر العربي يحاول أن يجدد نفسه بحيث يكون مريبا من اللغة المتداولة بين المثقفين العرب اليوم . لقد توارت مفردات وبرزت مفردات أخرى بحكم تميز البيئة والتقدم الحضارى . لهذا يتخفف أسلوب الاداء الشعري الجديد من عبء الالفاظ المعجمة المهجورة ، ولا يفرق في المحاليات الشكلية التي انتهى اليها الشعر التقليدى في عصور اسطاطه .

كذلك فان اختلاف التجربة اليومية للمواطن العربي اليوم عن تلك التي كان يعيشها منذ مئات السنين قد فرضت هذا التجديد .

وهكذا لم يعد الشاعر العربي الجديد يلتزم تلك السيمتيرية التي كان يلتزم بها اجداده في قصائدهم ، وهي هندسية نجد مثيلها في الزخرفة العربية الذي يعرف بالارابيسك حيث تتكرر الوحدة الزخرفية في نظام سيمتري . يعد البيت ينقسم الى شطرين ، كما ان يزيد أو ينقص من تقاعده . لما يحتاج اليه المعنى . ولم يعد الشعراء يلتزمون يلزمون أنفسهم بقافية موحدة من أول القصيدة الى آخرها ، بل يستخدمونها - كما يستخدمون التفعيلة - طبقا لطبيعة التجربة أو الموقف . وهذا طبقا لظهور صور كل منهم اليه اجداده في القصيدة . كذلك حل ما يسمى بالوحدة المعنوية للمقصيدة محل وحدة المعنى في البيت ، وأدخل ذلك تغييرا جذريا على الصورة الشعرية ، فبعد أن كان معظم الشعر وصفا لحالة نفسية أو مادية تتخلله أبيات تجري مجرى المثل ، وبعد أن كان النقد يقسمه الى رثاء وهجاء ومدح وعتاب وفخر وزهد .. الخ ، أصبح العنصر الدرامي أساسيا فيه ، وأمكن تتبع خط قصصى في كثير مما يقدمه الشعر العربي اليوم . واستطاع الشاعر العربي

معاصر نسخة أدب لا يحصر نفسه في القصيدة المعنوية فيطلق من فوق أدبيته أخرى لا سيب المسرح الشعري الذي بدأ في أوائل هذا القرن بالشعر التقليدى فجاء أقرب الى الشعر الغنائى منه الى الدراما كشعرية ، حتى اذا ما تغيرت القيود التقليدية استطاع شعراؤنا أن يقدموا مسرحا أكثر قربا من العمل الدرامى .

التقليد والتجديد وجهان لعملة واحدة :

ويخطئ الكثيرون حين يحسبون أن المسألة على هذا النحو الساذج : إما تقصيب للتقليد أو تمصيب للتجديد . فكلا الموقفين خطأ ويتم عن تبسيط شديد للأمور . فتقدير الجديد لا يأتي الا نتيجة لاتقان دراسة القديم وتدققه ، كما أن الجديد هو الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم . (التقليد والتجديد لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، انهما كوجهي العملة كما يقال . فليس المجدد من يحل القديم أو لا يستطيع تدقيقه بل هو من دراسته وتدقيقه ثم تجاوزه لأن مهمته أن يصيف كيف لا كما ، (انظر الفصل الثاني من قصيدة الشعر الجديد ، الفصل الثاني من كتاب عملاق القدم انصار المحدث) . وهو لا نستطيع أن نصيف الى عدم قبله ، ولا أن يبدأ من الصفر .

لا تجديد إذن بدون معرفة بالقديم . فالتجديد من صلب التقليد . ومن ناحية أخرى لا بقضاء التقليد دون تجديد . فاما كما أن الجيل الجديد هو الذى يبقى على ذكرى الجيل الذى أنجب . اذا أصيب جيل بالغف فانه لا يحكم بالفناء على من بعده فحسب ، بل ويحكم بالفناء على نفسه أيضا . فاذا كان من الصحيح أنه لولا الأجداد ما كان الأحفاد ، فانه من الصحيح أيضا أنه لولا الأحفاد ما بقيت ذكرى الأجداد . وهكذا فان التقليد والتجديد مديان بوجودهما لبعضهما ، لأن كلا منهما يهب الحياة للآخر .

ورى (مبروك) العطار .. وهو يقسم الحرس في الحقل .. فرفع اليه وجهه
يسر اذنه .. ثم سمع استعرب .. ثم عده عده واضمح على ركبته فصار
في المحطة يرد عليه بالصهيل ..

وفي المدي البعيد تناقصت الحيل في القرية .. ثم انقضت .. وحتى الجمال
والحمر .. فعلى الابل والاسح الحوري يدر على الحرس ويرى ان الحرس .. يحل
اكياس القطن وزكائب اللؤلؤ ..

وسى الناس شيرة غرة في ساح الحبل .. وكفى (مبروك) من في غرة
.. وان كف عن الذهاب الى الموالد ..

وظل السبع عبد الرحمن بركه في مدونه غرة والبيعه ولا يستمع
العطار ..

وكان (مبروك) قد كبر وسمي قليلا .. ولكنه ظل محتفظا بجماله .. وجلده
الابنوسى الناعم وعينه المتألقين .. كان فيهما ذكاء لانراه في عين انسان ..

وقد اطلقه السبع عبد الرحمن ، يصرح في مرعاه .. ثم سكن بقدره بها
ولا يضع عليه السرج الا وهو ذاهب الى البندر او الى السوق ..

وكان أهل غرة جميعا يعرفون (مبروك) وقصده .. فما استوى قط على
ظهره سوى صاحبه ..

وبكى عبد المقصود .. من
ب حرب حمله مع أجواد
في يدوه العجر برعى
عبد المقصود كية المرسد
أجود ويصلى به
وعندما اقترب من (..)
على كاحله وطيط قبل أن يركب
قوية ذهبت به الى المستشفى ..

وحرج بعدما يعرج .. حاملا العلامة والمعبرة لمن يتناول على (مبروك)

وكان السبع عبد الرحمن .. حرس .. أجواد حرس يرسمه يكفه ضوئ ايام حنى
عده .. سبه اطلب على المرسيم وارفع منه
عده اجمع بحاله لخصه
خضارا والحصان شاخ ويكفيه التبن والشعير .. فورد عليهم ميتسا :

- ان مبروك قطعه من لحمي وانمر عدى من ودى (رعد) وس جعله نكن
الدريس الناشف وحده في شيخوخته ..

وضعى بسبع .. عبد الرحمن .. في لسن أيضا .. ولم يعد يذهب .. أجواد الى
الموالد ..

وهو اسرج المظلم في ارواق مذكرة بحمل ايام حياته .. ذكرى نسى بها
نفسه .. وتفتتح براعم قلبه ..

وكان الحرس يستمع سرحا آخر اذا ذهب الى السوق .. أنا في حوان الخول
فكان بركه من غير سرج ولا لحم .. حنى وهو ذاهب ليرى لياه في (الحوال) ..

وكان مبروك يتبخر وحده في المزرعة كلها يستقبل الشمس والهواء وهو يعلم أنه المبرود فيها ..

ولجميع يعرفونه .. ويعرفون صاحبه كفارس عديم البصر .. ومن عن لفره من عصر عبوة كفارس السحاح في بورد سنة ١٩١٩ وكان في رومها سببا في اغترس من عمره .. وغردوا انه قابل الاحمر وهم محضون في مدرسه ابويه باسيوط وقتل منهم كثيرين ..

والتي الرعب في قلوبهم .. ونجموا عليه ذات يوم وحاصروه ليقتلوه .. وظل يقاوم وحده ..

وكان ابرخ منهم جميع في مزارعه وبماعه ودقه صوته فم يمشوا منه ووث احصار وظل سيج عند الرحمن محض باسديه اسي قابل بها في عيده المركة طوال هذه الستين ..

وعندما استعبت الحرب بين العرب واسرائيل .. واحد اليهود لأول مرة يعرفون صانعيهم على لغوه اجبريه .. كان فله سوهج ويسهل دارا .. ولكن لم يكن يدرى الذي يقعله على وجه التحقيق ..

كان يسمي من اعند كلب سمع نغاره .. وفي ظهر يوم مرب طاره فوق رؤوسهم ونطق اليها غلاخون وهم يعرفون الارض .. وكانت محضه جدا فوق مستوى النخيل .. وسموا بعدها صوت المدافع في المدينة تطاردها بمنف ..

وفي اصيل يوم من ايام الانبياء .. انقطع الشيخ .. عبد الرحمن .. اوزير طائفة وهو على ظهر حواد .. من بعيد لم رآها .. هيبولوس .. صاحبه لعرب محض .. سنة .. في مصر .. الصغيرة .. دوحه مبروك يحود .. اصيل .. في سرعه .. ربح .. طاردا طاردا ..

وحد الشيخ .. ج

ورآه غلاخون في جفول يضيق امار عليها بسنده .. لم يميل عن صهر احصان بيمادي مدفع صدره .. ويعني بجاذب .. وعند بعين وبمضب .. واجبود العظيم يسابق الريح طوعا لغارسه ..

ثم اقتربت الطائرة من الارض .. واقتربت ووراءها مثل السحابة .. ورأى كفارس بفرسه النخسة فليسها قبل ان يسقط سببا .. وحد دعه وهو صاحبه برعه (اسطه) يعرفون ضربه وهي برعه لم يخسر فيها عند سبانه حوده الاصيل .. لانه لم يكن في حاجه ان عدا الاحمار وكفه الان سيقعها وهو يصير مع ربح .. دوحه افواد حو البرعه .. ودرز افواد المكي عرص فارسه .. ثوب ابوسه الرامه .. وكنم الغلاخون اعاسهم وهم يتابعون المشهد من بعيد ..

وحيل اليهم بهم رول لاسنوره .. اسنوره الاسنور رحعت بهم وبند اعاسهم بصورتها الباهرة وكل ما فيها من جبروت ..

وعندما ربح الشيخ .. عبد الرحمن .. راوا وجهه متجهما وعليه غصب الاسد ابدى افسد منه اهريده .. فقد هرب منه الصوره وسواء صاحبا صفاته او لم يصيبها .. ولكنه كان يود ان يشاهدها سافطة ..

وكان عيظه قد اسجر على الشيء الذي في يده .. على بتفقيته العتيقة فلوى مسنورت وهي حاوية .. ولم يحب غلاخون شيء عجبهم لرحل يطوى احدد بين يديه وهو في السبعين ..

يارائد الشعر

اين انت؟

محيي الدين اسماعيل



ما اكثر التنبؤات المزيطة عن الشعر ومصيره ،
في العالم كله : العالم القاسي بفضلاته الفولاذية
يطبق على الشعر ويبتش به ! وا اسفاه ! ان
الشعر يعاني ازمة الاحتضار الاليم !

ولطالما استمعنا الى ذلك التحبيب المتواصل ،
الى تلك المراثيات الاليمة التي بدأنا نستمع اليها ،
منذ مطلع هذا القرن ، تودع عصر الشعر . لقد
انتهى عصر هوميروس ودانتي وشكسبير وبيرون
حتى اديث ميتويل ليست مسحوا الراهبات
وقالت : اني اختنق - انا لسبت في عصر
الشعر ! انا في عصر الاختناق ! توماس اليوت
وديلان توماس يصرخان : النجاة ! النجاة ! اننا
نفرق ! اننا نخنق !

وانه لامر سجع الشناؤم حتى ليبلغ حد
الاستحار ، حتى - يصنع الانسان امثال هذه
النبوءات المدهلة ، هذه الصرخات الاليمة

الاليم المارحة !

مع ذلك نحن ن له . قلب من انصوان
يصير عن الضجر والضيق والتعاسة والشقاء
تنتظر الموت في احتضار طويل ، دون اي أمل
بفرج كربته ، على الاطلاق . من كان له هذا
القلب فلينظر وليسمع وليمش تجربة الكرب
العظيم .

عنه الماهر ، ماهرة اختناق الشعر وذبوله
ظاهرة انفصام الصلة ما بين الانسان والاسطورة ،
يتحدث عنها الجميع هنا وهناك ، ولكنهم في
العراق تتحول الى حقيقة تشيع الألم ، اذ بدأ
الشعر العراقي ، لأول مرة ، منذ متى ؟ هل
اقول منذ عصر جلفامش ؟ بدأ الشعر العراقي
يفقد القدرة على القيام بأي تركيب جديد .

ان الشعر في العراق قد تطور تطورا
منطقيا ، وأفصح عن مراحل دقيقة ، حتى بلغ
ذروة الازمة في حياته ، يوم أن بدأ الجيل الرائد
في الشعر الحديث من أمثال السياب والبياتي
والملايكة وكاظم جواد والشوافي ، يحسون أن
عصر الشعر قد بدأ بسجل اعطافا خطيرا في
حنايه ، وان على الشاعر أن يعي وعيا كاملا أينما
يقع رؤياه . وعليه أن يطل دوما في حصرة التطور
الخالق ، من أجل أن يظل على قيد الحياة .



ع. السياب

ب. ش. السياب

■ إن عظمة شعرنا
البرواد يمكن أن
تنسب إلى وعيهم
لذلك البعد العظيم
في حقيقة تحول
الإنسان إزاء الطبيعة
والعالم والكون .

عبد الصبور و خليل حاوي وأحمد عبد المعطي حجازي .. هذه الخصائص المشتركة قد فرضت فرضاً يحكم ضغط الواقع وضغط ظروف عديدة أهمها الوعي المشترك لموقع الرؤيا وموقع الإنسان ، والإنسان العربي بالذات .

ولكن في الوقت الذي نجد فيه ازدهار هذه الخصائص المشتركة في التيار الكبير لشعرنا العربي الحديث، نجد أن هناك ظاهرة مازجة قد بدأت تستمد في نتاجنا الشعري في العراق ، تلك هي ظاهرة الخروج عن المحور الاصيل الذي إقيمت عليه دعائم حركة الشعر العربي الحديث والتي أسهم فيها والتي لم يسهم فيها روادنا في العراق فحسب ، بل رواد حركتنا الشعرية في الوطن العربي كله .

إن هذا الخروج عن محور الاصيل قد سبب في اساءة رجل الهند من شعرائنا في عراق الى مدرسة غريبة في مقوماتها وخصائصها يتزعمها الشاعر أدونيس .

إن غربة هذه المدرسة ، لا اغترابها .. إن غربتها عن المحسوس الموروث وعن الواقع وانبتات الصلة بينهما وبين فكرنا الى وخصائص الروحية وقدرتنا على تفسير ذواتنا وتفسير للعالم وتفسيرنا لمواقع الرؤيا ومواقع الاكل هذه قد جعلت من هذه مدرسة لا نعرفها عن عصر عليها فهمه .

هذه المدرسة لم تكن ، على أية حال ، نتاجاً طبيعياً مشروعا ، بل هي « قسطنطينية عقلانية » مضطهدة . انها ترجمة لمحاولات آلية في التاريخ قد نجح بها وندش أمامها وأمام بنائها وتركيبها ، ولكنها في نهاية المطاف ، توقفنا عريان عنها عاجزين عن أن نستكشف جوهرها وروحها القدسي .. انها ليست من مخلوقاتنا التي نالها على الإطلاق !

إن أدونيس شاعر كبير ، بلا شك ، ولكن موقع رؤياه ونغديره لموقع الانسان يختلف . بلا شك أيضا ، عن موقع الرؤيا وتقدير موقع الانسان كما يحددها المحور الثابت الاصيل في حركتنا الشعرية الحديثة . وانه ، وهو يشارف تخوم الوجد الصوفي الاسلامي ، في تجاوبه الاخيرة ، يظل بعيدا وغريبا وخارجيا بالنسبة لروحنا الموروثة .

لهذا فان الانتساب الى هذه المدرسة بالنسبة لجيلنا الجديد من شعراء العراق ، يدل على أن هناك بداية « اغتراب » عن انجازاتنا الشعرية الكبرى التي تمت على يد الرواد في الحركة الشعرية الحديثة ، تو شك أن تقع ..

إن انتساب هذا الجيل الجديد ، أو - على الأقل - ان اعداد الجيل جديد للانتساب الى هذه المدرسة اسرية في عقلانيته واسعة ناسوح الصوفي الملهل المستعار ، يحدد ضمنا ، ودون اسراف في اعطاء الحكم ، وجهة نتاجنا الشعري ، وموقف هذا الجيل الجديد ازاء الرواد .. ثم انه ، بعد ذلك ، فصح حلقات السلسلة المقدسة ، أو هو رحلة الى الأطلال !!

فمنذ أن بدأ هذا العدد الكبير من الجيل الجديد من شعرائنا في العراق بالانتماء الى هذه المدرسة بدأ اغترابها أيضا عن كل ايجابية في حركة الشعر العربي الحديث .

إن الخصائص المشتركة في حركة الشعر الحديث بدأت تأخذ شكلا نهائيا يتجاوز كل الفوارق التي كنا نلصقها في التيارات المزعمة للشعر الحديث ، ومن هنا كان اغتراب طبقة الشعرية الكبرى في العراق عن الارض وعن النبع وانتماءها لمحفن الغريب ، يضع على الجيل الجديد مسئولية القفز فوق هذا الحاجز الجديد .

إن هذا الاسراف في العقلانية الملقمة بالمسوح والخلق ورفض كل عهود التأمل لحساب الفكر الواعي ، تناقض تماما مزاج واقفنا وبارعنا ومسئوليتنا .. فان عقوبة الشاعر ان يضل عن المحل الجديد ، والسخط الغاضب على من يضل عن المحل القديم ، يضع على مصر أكثر اساءة الى السياب والبياتي من شعرائنا الجدد

أخيرا .. لا مراء أن هذا التحول في واجهة حركتنا الشعرية في العراق ، قد عطل « التلقائية الواعية » التي بلغ بها روادنا في الشعر مستويات عالية .. و « التلقائية الواعية » هذه - كما يمكن تسميتها - هي وليد روح قديمة استطاع السياب والبياتي وعبد الصبور وحجازي وحاي أن يتصلوا بها ، ولكن تلك المدرسة بصوفيتها العقلانية قد عجزت عن الاتصال بذلك المجرى الدائم .. بالمصدر الباقي .

واننا اذ نلاحظ هذه الظاهرة وننص عليها نرى أن جميع المراتي لعصر الشعر هنا أو هناك .. ونرى أن جميع النبؤات الحزينة عن مصير الشعر ومكانته من الوجود الحقيقي ، سييطلها الإنسان . وإن ظاهرة هذا الانتماء الشعري الغريب في العراق قد تبطل هي الاخرى معايرنا وقدرتنا على الحكم .. ولعلها ظاهرة عابرة في حياتنا الشعرية ، وأن تلك « المدرسة الادونيسية » أقل من أن تدخلنا في أزمة الاحتضار !!

بقاد - العراق

روايات نجيب محفوظ القصيرة

سليمان فياض

مع نجيب محفوظ ، است سوى قارى ، ورفيق
حرفة ، وليست هذه الكلمة ، سوى انطباعات
وملاحظات على هامش قصص نجيب محفوظ .
تدور كلها حول حواريات نجيب محفوظ فى
أقاصيصه القصيرة . ونجيب ، فى نظرى ، كاتب
ملتزم بمفهومه ، وهو يكمن إنتاجه وجديته ، ونوعه
ومناخه . وروحه المائدة المصحح . وللعصر .
وللإنسان . فى الصلة بين قصاصي جيله ،
تطور ينصحه مع تطور حياتنا الاجتماعية والأدبية
وظن هذا مع قرن . بروفا باندا/قصاص فكرة ،
أكن كتب أشد من السؤال الذى حاول الإجابة
عليه من خيرتين : خيرتى تقارى ، مثابر لنجيب
محفوظ ، وخيرتى كرفيق حرفة يقضى عمره فى
تجربة حظه .



أفنى وإيقاعها وأسلوب معالجتها . والقصص بهذا
التمثل والاستبطان ، مهما غلب وسيلة للنقص أو
أكثر على أخرى ، يحاول الإجابة على الأسئلة :
أين حدث ؟ ومتى حدث ؟ ولماذا حدث ؟ وكيف
حدث ؟ . بعد أن عرف سلفا : لمن يكتب ؟ ولماذا
يكتب ؟ . ومن هذا النوع ، الى حد ما ، روايات
نجيب محفوظ التاريخية ، ورواياته وأقاصيصه
التي أرخ فيها ، بروح النقد للمجتمع ، والتصوير
القصصى له ، فى مرحلته الروائية الوسيطة
(السراب - زقاق اللق - بداية ونهاية - خان
الخليل - اللانة - بعض أقاصيص خمس الجنون)
ومى عدد من رواياته القصيرة الأخيرة مثل :

القصة ، فى أحد جوانب تعريفها ، هى فن
التعبير عن أمر حدث أو يحدث بالفعل ، أو أمر
يمكن حدوثه ووقوعه . ونجيب محفوظ لا ينسى
هذه الحقيقة فى رواياته الطويلة والقصيرة ، وفى
أقاصيصه جميعا . وهناك منهجان شائعان لدى
كتاب القصة فى نسج تجاربهم القصصية .

قد تنسج القصة من بين ركام الواقع ، من
خامات الأحداث والحياة اليومية ، ثم يحاول القصاص
أن يتمثل التجربة ويستنبطها بوجدانه وفكره
معا . وباختياراته للجزيئات الدالة ، التى تصنع
بمجموعها هذه التجربة ، وتقرض صياغتها وشكلها

(القصص والكلايب - السمان والغريف - ثروة فوق النيل) * والقصص في مثل هذه التجارب لا يضع سلفاً فكرة سابقة على التجربة ، ولا يبدأ مقصداً من ملاحظة على الواقع ، كما كان يبدأ غالباً الشاعر العربي القديم .

وقد تنسج القصة بناءً على فكرة سابقة على عمل القصص ، فكرة فلسفية ونظرية هي ثمره من ثمرات الخبرة والمعاشية للحياة اليومية ، ثم يأخذ في محاولة تجسيد فكرته ، في ضوء نظريته ورؤيته للعالم ، الذي يعيشه . يبدأ في تفصيل فكرته بالأحاديث الفنية ، لموضوعه . ولحدث هذا الموضوع ، وشخصياته ، وحواره ، بل وأسلوب معالجته ، وبعض روايات نجيب محفوظ القصيرة الأخيرة من هذا النوع (سبل - الطريق - اولاد حارتنا) . وأكثر أفانيس نجيب محفوظاً عصره من هذا اللون (ولا ينبغي أن نحدد بها كم قيل على لسان نجيب نفسه يوماً ، مجرد استكشاف لتدريب والاستعداد لكتابة رواية قادمة .

فقصص نجيب القصيرة . كانت دائماً ، كرواياته إحدى الخلفات الرئيسية في سلسلة أدبه ، لتعبر عما يريد . بصورتها له ، أو إبداعه للرأي فيه . ولم يحدث أبداً أن جاءت الرواية التالية مسددة ، مبدأها مسددة في أسسها ، مسددة عصره لدى كاتب سابق .

فانصحب نجيب بقصصه هي : ١ - من رواية ٤ ، اولاد حارتنا ، تجسده .

٢ - بالقصص ، مهما حاول الفازها ولعمريته .

٣ - على أفانيس نجيب أي غير من واقع مصر .

٤ - مباشرة ، مثل أفانيس (ربة) و (كلمة في الليل) و (روض الفرج) .

وهذا يعني أن « نجيب » لم يختار تجربته القصصية من الواقع مباشرة ، وإنما تنسجها وأصلها تنسجها ما عهده وتديره وحيره ، لتعبر عن فكره وحده . يرتد بعوضه حارة كما يفعل الخراف اسرحي الحرف . وهذا مرق بين بيتي الفكرة أو الأفكار من صلب التجربة القصصية . كما فعل نجيب محفوظ في رواياته وبعض أفانيسه . وبين أن تنسج التجربة القصصية وتؤلف . لتعبر عن فكرة مسبقة . فالأعمال القصصية هي تستمد تجاربها القصصية من واقع مسددة . ثم تنسج منها ، عن غير قصد ، محروبة فكرية هي أصدق تصوير عن روح الفن والفنان ، لأنها أعمال تلقائية وغير مباشرة ، وفيها درجات كبيرة من الصدق المقتع ، مهما حملت في طياتها من عيوب . والأعمال القصصية أسبغة عن أفكار سائفة منها قدر كبير من اصغره وحرفية . سدر بالملاحظة ، أن تحمل للقارئ هذا الصدق المقتع .

أن وعى الكاتب هو الذي يعبر فيها بالخبرة والمهارة وقد تصل هذه الأعمال إذا نجحت تجاربها إلى عقل القارئ لأنها تخاطبه ، ولكن من النادر أن تصل إلى وجدانه وتترسب في روحه ولاواعيته ، مثلما فعلت مثلاً أفانيس نجيب محفوظ « حنظل والعسكري » .

ولنأخذ مثلاً أفانيسه « قبيل الرحيل » . أنها تبتثق من فكرة سابقة تقول : أن الإنسان قد يسعد بانوهم ، لأنه يرضيه ويمتعه أن يسعد حقاً ولكنه يفجع حين يكتشف أنه سعد بالوهم ، وأنه خدع في سعادته بهذا الوهم ، لأنها كانت سعادة هورومة ، وفكرة قصته هي هذه الفكرة .

أن الفنان الذي يبنى تجربته القصصية على فكرة يحدد لها موضوعاً ، وينسج لها حدثاً ، ويصنع شخصيات ، مهما كانت واقعية ، ويؤلف جزئيات حدث و يمكن أن يحدث ، سير في مرق خطر .

١ - من رواية ٤ ، اولاد حارتنا ، تجسده .

٢ - بالقصص ، مهما حاول الفازها ولعمريته .

٣ - على أفانيس نجيب أي غير من واقع مصر .

٤ - مباشرة ، مثل أفانيس (ربة) و (كلمة في الليل) و (روض الفرج) .



ولا ينبغي أن تفحصنا هذه الحقيقة ، فالفن غايته الأساسية هي النقد للواقع ، وإذا كان المنهج الآخر والأفضل والأمن يعبر الواقع ويفضحه ، ويكشمه أمام عيوننا في مرآته ، فهذا المنهج يعبر عن الواقع ذهنياً بتكتيقه ، وتقديم منظور له ، وكما أن هناك مانسميه بالمرح التعليمي ، فينبغي أن يكون هناك مانسميه بالقصة التعليمية ، وما الضير في أن يوجد هذا اللون ، إذا نجح القصص في أن يجعله تجربة قصصية حية وصادقة مثل « حنظل والعسكري » ، تجربة وصلت بالمعانة إلى درجة قصير حقاً ، ويضمن للكاتب به ألا يقصر مع واقعه وألا يتخلى عن مسئوليته ، وأن يقول كلمته في عصره .

لكن ، الى أي حد يكتب مثل هذا اللون أن يعيش وحيا الا قدر ما يمكن للفكرة الواحدة وهي وليدة جيلها وعصرها ، أن تعيش وحيا . . . وفي القصص من ذلك نماذج هذا اللون الآخر الذي يحمل وجه الواقع مباشرة ، لأنه يظل وجه الحياة والعصر ، وجه الانسان في زمان ومكان يعيش .

بمعنى أن تكون الحرة ، وينبغي أن يكون النظام ، بحيث تسيّران عتوازين في كل واحد ٠٠٩ الى أي حد سعي أن يعجز النظام على حرية الانسان ، وفيه مألوف مثلا ، وبوضع في قميص يشمل حسي لرائعين ٠٠٩ سؤالات تطرحهما و قس قس على القاري بدون كلمات ، ليحب عليها.

حارة العشاق ، غنبر لولو ، جنة الأطفال ،
النوم ، الظلام ، الوجه الآخر ، الحياوى خطف
الطبق ، ضد مجهول ، منسوب فوق العادة ، وجها
لوجه ، لوانابازك ٠٠ واخرى ٠٠ كلها اقصيص
تعمل هذه المتناقضات • بدأت من فكرة مسبقة ،
نسجت لها خيرة الفنان عوالم الصراع • قدمت
لها حدثا ، وسخرت شخصيات ، وصنعت الديكور
والاكسسوار ، لكنها عجزت في النهاية عن تقديم
تجربة قصصية • سقطت بالفلسف فى المتقابلات
العقلية برغم مافيهما من جزئيات قد تبدو
بلغا القص قصة ، صارت بمسرح الحكيم الذهنى
استجالت المسرحة قصا • وصارت مثل

عرب عيوبة - الرصف ،
والكلب الحاهرة ، هذه
مقالاتها : الدين ، والعلم
عبر الشك ومنطق الاحتمالات
وبسبب البطل
عصره وحياته ، أسلم نفسه لامام المسجد
ثم فقد الثقة به وبالحياة ممثلة في زوجته . أسلم
نفسه ثانية للعلم ممثلا في مدرس مثقف ، وتصلح
به مع امام المسجد ، وجاء شيخ الحارة ليلقي ظلال
الشك في البراءة والاتهام على نفته بالاثنين ، حق
وجد البطل نفسه حيال حبه للحياة الزوجية
بين ، يثق ولا يثق ، واقفا على الأعراف
ينتظر ، ربما ، يتفرج ، ربما ، لكن الأعراف لم
تطهره . به اساء حياتنا التي يعيش في
حارة العشاق للحياة ، حارة الأحياء بلا حياة
انها حياة من يقول : لا أدري ، بالتالي : لا أعرف
لا أبالي . الأخطر من ذلك أن مقابلات الفكر حين
استحال قصصاً ، فرضت لغتها المسرحية ،
استحال اقصوصة مسرحية في زمن ومشهد
معينين . استحال حواريات لا اقاصيص بأى معنى
فرنا ، تقوم على المحاوراة والمناورة والنقاش .

وهناك حقيقة هامة ينبغي ، على سبيل التأكيد ، أن تضاف هنا : أن الكاتب الملتزم بحياة عصره وقضايا الإنسان هذا العصر ، يقول دائما شيئا أو شيئا من خلال عمله ، مهما كانت طريقة نسجه لتجربته القصصية : « السراب » مأساتها تكمن في هذا الحب الصوفي الذي اصطدم بالواقع الرطب لجسد الحبيبة ، « بداية ونهاية » مأساتها تكمن في حياة قاسية لأسرة مات عائلها الوحيد ، عن زوجة لا تعمل ، وأبناء مازالوا بحاجة الى الرعاية ، وأخذ فرصتهم الطبيعية للحياة ، وليس من ضمان اجتماعي لأحدهم ، سوى ضمانات الطبيعة الاجتماعية الحرة والعنصرية .

والصبر . والأحرف . والألم .
 المضيق . صد مجهول . ثم تم بحرف الهمزة
 الإنسان للموت ، وتكرر هذا الحرف مع
 مفهوم . ثم لا أمل سوى موتهم .
 ممكنة ، والانتظار أن يمكن التقلب على هذا الموت
 قهره .

كثيرة هي أقاصيص « نجيب محفوظ » التي سبقت الفكرة فيها الحادثة ، فالتجربة . لكن يهبها أقاصيص تدور فيها حرجت لوم ، من منقط « توفيق الحكيم » وبرج انجالي . ان موضوعات هذه الأقاصيص محاولات للتعبير عن حالة الانسان ، او نقد العصر ، بالمتغيرات الثنائية او الثلاثية او الرباعية الى آخره . من يذكر مسرحية حكيم القصير ، زهر الحنون ، ان فكرها يعبر عن تجربة من معاني العمل والنجوى ، ما هما ؟ من بينهما شعوره رفعة واصبه ، لم ترى ان العمل يمكن ان يكون جوبا والنجوى عملا . لمحب أقاصيص من هذا الطراز المسرحي ، للتفلسف . بهذه مثلا هي « قوس قزح » انها صراع بين متقابلين : الحرية ، والنظام . كلاما بمتقابل الآخر : حرية الفرد ، وسلطة المجتمع . الصراع بين عنوة الانسان وتلقائيته وبين كل سلطة سلطة به تصميم نظاما وتشكل قهرا . في حين

لقد بدأت من الفكر ، ومن المتقابل ، وانتهت اليهما ، ان طبيعة العمل تفرض نفسها دائما منذ لحظة البدء - من هنا تبدأ ، اذن هنا سنسير أيضا •

نبض العقل ، ونبرة الذكاء ، تحملهما هذه الأقاصيص الحورية ، حتى لو كانت بلا حوار ، حتى لو كانت مولودا في الأعماق • هذه هي أقصوصة « الصمت » ، الإنسان في مقابل الحياة ، يعود نادما اليها لكنه بعدها لا تسمع ولا ترى ولا تتكلم • انها فقط خلية تحيا ، بعد خاتمة المطاف ، بعد طريق حائل بالتجربة والمغامرة ، والفرور والطفيان والشقاء ، انها واحدة من الحواريات ، وجه من وجوها ، وجميعها تحاول مع الحوارتين الكبيرتين : « الطريق » و « أولاد حارس » ، تبحث عن طريق ، أن تفسر ما فيه أن يكشف وجه اعقبة • أن يبر على الصديق والسعادة والحياة • والفضل لمقابلات هذه الأقاصيص الحوارية ، في هذا الافتقاد العام لروح الفن ، للتجربة القصصية ، للتفسير في قبل الوعي • في هذا التسليح بولك • كل تركيب معقد لعلاقات متبادلة • الوحدة •

ثم ماذا نقول هذه المتقابلات : أفكار أولية قد تطرح عناوين مشاكل عصرنا ومجتمعنا • قد تقدمها بقال الحكى ، وبقدرة الخيرة ، لكنها تظل في مستوى التبسيط والتبسيط ، قاصرة عن التأثير • مستوى الإنسان في مجتمعنا ، كان يقبل هذه الحواريات منطلقا ولغة تعبير ، في العشرينات والثلاثينات من قرننا • أما الآن ، بعد أن احترزت أرجاء الفكر بمذاهب العصر ومدارسه فلسفة وفنا وعلمنا ؟ • انتهى عهد الامتداد والصدى في المبالغة بالمتقابلات التي كانت روح الفلسفة اليونانية والاسلامية ، وأي تفريغ فكري لمحتوى هذه الأقاصيص الحوارية ، يكشف نظريا عن هذا التبسيط والتبسيط - وهو لابد أن يحدث من القارئ هذا التعرّيج منذ البداية - بعد معطم القارئ هذا التفريغ منذ البداية - بعد معطم

التأثير العنى ، يضعف من الاحساس بالمعاشية للتجربة • يضعف من الشعور بالصدق في المعاناه والصدق في التلقى ، يجردها من مهارة الصنعة ، وسحر العطور والبخور ، والتوابل والمقالات •

وكيف يكون حال سلاح أصبح على المسرح سيفاً من ورق ، سرعان ما يتراجع الى مقبضه ، طلقة غير حقيقية تصنعها المؤثرات الخلفية ، ثم ينهض القليل لينحنى للجمهور ميتسما وشاكرا •

ترى •• هل يفامر نجيب بحوارياته هذه في غير عصره ؟ أم يفامر بها في غير مجالها الأدبي وهي تحمل ثقل الفكر الذي يحتاج الى المقال والدراسة ؟ أم أنه يريد أن يقطع الطريق على القارئ والتأقّد مما فلا يصاد المعاناة والمشاركة في الخلق ، والتأمل الناقد للواقع ؟ ثم •• لماذا حتى حثت في هذه المقالات هذه التجارب القصصية التي بدأت بالفكرة ، وان قدمتها لنا بمجموعها ، ثم •• في أرواحنا هذه القصص الطويلة •• هي التي تدار من المعركة ، الى درجة نسي معها حتى الاسماء ، في الوقت الذي نظل نذكر فيه جيدا • « أحمد عبد الجواد ، وكمال ، ويس ، وأمينة ، ونفيسة ، وحسن ، وحسين ، وحسين ، وحميده ، وعباس الحلوة » •• لماذا تحيا في نفوسنا «نظّل العسكري » ولا تحيا بنفس الدرجة « قبيل الرحيل » •• لماذا يمكن لتجاوب حتى مع « قبيل الرحيل » ، ويصعب هذا التجاوب مع « قوس قزح » و « حارة العشاق » ؟

هذه أسئلة ينبغي الاجابة عليها من دارسي نجيب محفوظ ونقاد ، الى جوار مسائل أخرى بارزة في ادب نجيب محفوظ ، تسهم في تفسير عنايته البالغة بالفكرة ، وانطلاقه منها ، أو انتهائه اليها ، وتسهم أيضا في تفسير حوارياته أو تبريرها من بين هذه المسائل : اهتمامه الشديد بمسألة الانتهازية في المجتمع المصري واستثماره لطاهرة مصرية أقله ، هي ظاهرة الفتوات ، ونمطية الكثير من شخصياته القصصية •

.. وذات مساء

زهير الشايب

في مثل هذه الساعة من النهار ، حين يذب الوهن في سبعة شمس مسنن
الحارقة ، تترجع هام عقل ، تنصبح مخرد نغم شاحبه صفراء ، تكمن وتريح
على اعمارا قديمة في الاسطوار ، تدف الحياه نغم من اغانيها ، ويبدئ اساس
سبرون نغمات في سكون مبريه ، تدث الصاحبه
بهذه ايمه من سكون مبرح ، صحيح ان سبات

ن . . . وفي مثل هذه الساعة ، كانب الحياه سبر سيرها المألوف في شفة
مرويه ، تدف نغمات في ذب سماعه حركه في اذنه من راديو بعيد ،
وعندما هو في سكون ، تدف نغمات في ذب سماعه حركه في اذنه من راديو
الموصوح به ، تدف نغمات في ذب سماعه حركه في اذنه من راديو
حس به ، تدف نغمات في ذب سماعه حركه في اذنه من راديو ، وعلى غير انتظار ،
وحا يحدث في حلم ، تدف نغمات في ذب سماعه حركه في اذنه من راديو ،
سوى سماعها من زمان ، وملات الموسيقى السحيه كل الليل ، مسجع داب اعجوه
مطعمه يفتح ، لاند انما هذه ، ركبا نوح ، ان طرق رقيق على ناب حجره ، بعد
لا تضح ولا يرد ، وزاد الصرى رقه فوضض انضعب وهو يكتم صحتكه ، وسسمع
صوت ناله تنعنه حبيبه نود ، ان فكار ناني نان ، وانها تيسمت عبيطة بنطسه
ناجا ، وعندما صافب نكره سبب تيسمت بالالره - لاند بها فعلت ذنب - ، اذارها
بالفعل وانفرج الباب واندفقت صائحه لتفاجأ بصونه هو :

- بخ !

تراجعت صرخ تنعفتا بن ذراعيه ، فملها واحد يداعب صغيرها ، لناعمه ويبدئ
اعجابه نادوده احبيبه في شعرها ، ونعستاتها اللطيف ، احسن فستان في الدنيا ،
وكاتب صحتكها ارق نعام الكرنك - - تحلسها على السرير ، وقام يعطيط
« معاه » كل يوم ، فحبت كثيرا بنطمة التومي واسمعت بورفها الملونه - - فوحى ،
وادما بصراحها فعاد من عالم الكرنك ليسسمع صكات ايمن المتصره الشامتة في
الصالة ، جرى خلفه .

- هات يا ولد . هات يا شقي .

راوعة ايمن عالي الصحتك ، فنادى روجه وهي حارجه من حجرة الأولاد

- امسكي يا نعيمة .

حبس ماء الدش • توقفت الصابونة فوق صدره • صاح •

- شوفي الحكاية يا نعيمة • عسكري ؟

- حاضر يا محمد (لنفسها) خير • • اللهم اجعله خير • عسكري ؟ بسم الله الرحمن الرحيم • بسم الله الرحمن الرحيم (علا الطرق بسنده أكبر) حاضر • حاضر يا شاويش • (جرب نحو الباب) حاضر • مين حصرتك ؟ (نظرت للابسها) ديفه واحدة • حاضر • دقيقة واحدة •

مادا تقول نعيمه للطارق • الحكاية دصيص • صوب عبد الوهاب امرج يمينه من السماع •

- ولد يا ايمن • اقلل الراديو • اقله •

زوجته ما تزال تتكلم : حاضر يا شاويش • بعد ادلك • اخ ا كان لازم اقول به انقص • (بعد نفسها في حجرة اليوم) مادا حاب • مادا يريد باصيص • أ • الروب • وأين هو • لصاوي سرب الى عيسه • يؤنه • وهي بعد امام شساويش هكذا • بقميص اليوم • وانطرق يعوز يلج • واس الروب • لرحل يسطر • خير • عسكري • مادا يريد • مادا تعبت يا محمد • مادا حدث • خير • انهم أحعله خير • مادا أريد من هنا • خرج • وفي امرأة لمعت نفسها • تذكرت الروب • والصميت صديق روحها • مادا حري • مادا حدث • غريبة • عسكري • فشل في حبس الفائدة • واسترول مضيفة • وروحه أصابها الحرس • وأين براها وصعب الروب • وانطرق يلج من جديد • يس وعالة يصعرا بحرع • ارتدى الحلبات على الخدم • وعبد الباب الموارب ضم صدره العاري •

- خير يا شاويش • تفصل

- سيادتكم مطلوب في القسم •

- أنا ؟

وجدت الروب ملقى • • خرجت لي لة لة • مادا وري لا • ردي •

- أيوه •

- خير ؟

- هناك تعرف •

- والسبب يا شاويش • طمنا يا خويا • خير ؟

- ياست والله العظيم ما أعرف • هم قالوا لي هات لنا يحيى بدوي ١٧ شارع المعاون شقة ٣ • مضبوط ؟

واحد من الشقة المجاورة يسأل :

- يعني أنت عاوز الأستاذ يحيى • • يحيى بدوي ؟

- بعينه •

صوت من أعلا مع صوت من أسفل

- الأستاذ يحيى عزل من سبعة أشهر يا شاويش •

- وأنا حتى اسمي محمد كامل عبد المقصود • هاتي له البطاقة يا نعيمة •

- عجيبه • عزل ؟ طيب وعنوانه الجديد ؟

- والله ما تعرف يا شاويش •

- حتى خذ البطاقة وتأكد بنفسك •

يسمع فيها مشككا •

- يعني يحيى بدوي عزل بصحيح ؟

أصوات من فوق ومن تحت ومن حوله •

- أيوه • عزل من زمان •

- وانت بقي .. لا زم قريبه .
- أنا ؟ والله أبدا .
- ولا حتى شفته ولا تعرفه .
- طيب . حيث كده . ناخذ اسمك ورم بقايتك ومحل عملك .
- والسبب يا شاويش ؟
- التعليمات يا ست .

وبينما الشاويش يدون ما يريد ، يكتشف مواطننا محمد كامل أن النظرات من حوله ومن مامه ومن حوله سفعصه . ويرى أن حسابه ممتلئ جسمه اسنن يبرز من جسمه ما ينبغي أن يستتر ، ويحس برغاوى الصابون تملا شعره وسيجي ان صدره غار فيسوارى في خرج سحر حلف دة في . يقدر بالامر أن يسهي .

شيء معروف . فاصدبون سيعمي غيبه . وروحه . الفاحه . اعصه غيار قدرا ومي في عطيق دة في اعصيق . سحت ابن احببت عنه لكريب فيانور قد ايضا . ودخان احذر يناد يصفه والوانور بقف حوايه نصب حاره وقد سفير . ومن ذا اذار الراديو المزجج ؟

- اقفلوا الراديو يا عالم .
- بصرخ زوجته في حلة .
- ولد يا ايمن يا ملعون . اقفل الراديو .

سكنت ضجه عبد الوهاب . ابن راسا وضعفها . ها . ز . ها . ويرطم يدها فجاء بالفلاي فيسقط على الارض محمدا ذوبيا ساجدا . جرب في حر حده لكن وداد الماء الملل نثار فوق جلد ساجدها . ارعه الصوب فسمائل في غصبت عما حدث . ردت في شخبط الاشياء ، فطيقه ! زعق محمدا .

- ياسنت هاهم الغيار وسبح .
- الغيار طيف عندك .
- يعني انا كذاب . الفياك وسبح قلت لك .
- وأنا قلت لك انه طيف يا محمد .

هالة تصرخ باكيه

- أي يارجل . العروسة ياماما . ايمن كسر العروسة بابابا .
- اسم يا عالم . اعوذ بالله من الشيطان الرجيم . الله يعرفكم .

اندفعت غاضبة الى الصمصالة . انكمش ايمن في الركن بلا حراك . اقترب بخطوات متوعدة . رفع يده ليحمي جسده . صرخ وانهاالت اللكيات :

- آسف ياماما . غصبت عني

احلظ صراحه بكاء . احبه وخرج هو من اخدم ساجده . غير انها تصره بصوت عده . سح حظام العروسة فهرب للكلام من صرف ساجده . قدود سراجة لرجله ككره . ابعد روحه في عذبه . انبال على انه يضعفه . حالب بحسده دويه قددها بدسوده . برحمت مدوده . برحمت ودحن حجره . ووسط صرخات بد برندي ملايسه . لازم فريحت . عصبية هي . سادعت في حدة لآري . يخبي بدوي لا عسي في حياي كلها اعرف رجلا عدا الاسم . خالز زادت حده اعصرحت . روحه اثرتاره نرسم . صوعد . افعل ما سناهي . لا سكي ان اسيرج هيا بوما واجدا سادعت الى جهنم بدلا من هنا .

ودون أن يربط حذاءه خرج . وعندما جرت خلفه هالة تتعلق به لتخرج معه ، نخلص منها نعتف . فسقطت باكبة . وصفق . هو . الباب خلفه .

أنت ألمس قلب الأشياء

ملك عبد العزيز



ان المس قلب الأشياء
انقلقل في لب الشجر الممتد الأفيا.
أتمدد في الغضرة ،
اتوهج في الثمر العذب الادوا.
واغوص بعمق البحر واشتف الانحا.
أتسلل في اللؤلؤ .. في اعشاب البحر الغضرا.
اتحلل في حضن النهر ، فطيرت من رى وخصوبه
وأذوب عطا، وعلوبه .

ان أسرى في الزهر عطورا فواجه
في الأفق رياحا
في قلب الطير لحونا وغنا.
في زبد البحر ضيا.

لونا في الشفق الذائب في الافاق
الفا في النور السابح في الاحداق
نما في الموج ، وذفا في الأمطار
وهجا في الصباح ، ندى في قلب الأسحار

حين نعانقا

هل ذاب عصير الروح خلال الروح
هل امتزجت كل الأهوا ؟

هل صرنا كلا متحدا

يتحدى وجه الأشياء ؟

أم قام جدار

يفصل بين الأغواء

يجعلنا اثنين غريبين ،

ويجعل كل حواد
زيفا تلفظه الأفواء
لا ندرك يوما معناه

ان نتجاوز ليس القرب

ان نعطي سر القلب

الا نتعجز هوانا غما وضيقه

ان ننسى الذات ونفنى في المحبوب

رضى وسكينه .

حين نجود بسر القلب

حين نجود بفيض الحب

تندعي الجنان وتنهد

عندئذ نلمس قلب الأشياء

نلمس قلب الأشياء

نلمس قلب الأشياء

الرواية الفرنسية المعاصرة

تأليف : هنري باير

ترجمة : سيد جواد

من حسن الحظ أن سموات التي يفاهر بها
عقاد الأدب كل عام سرعان ما تنسى مثلما تنسى
نبؤات المؤرخين وعلماء الاجتماع في السياسة
والاقتصاد . وفي حين يفأل رجال الاقتصاد
والسياسة إلى الممازول وتصور المستقبل المادي
بمزيد من الأمل في الحياة بلون وردى ، نجد
عقاد الأدب يجهلون إلى التشاؤم والتنبؤ بمسا
ينظر من موت التراجيديا ، واحتضار الشعر ،
واختفاء المقالة .

وكان موضوع موت الرواية أحد موضوعاتهم
المفضلة حتى عام ١٩٤٠ . كان حينئذ المحافظ
إلى الرواية التقليدية الجيدة الصنع التي قراؤها
في شبابه يحول دون تفهمهم للروايات الخالية
من الشكل التقليدي التي يقدمها لهم عصر جديد
غير فيكتوري . كانوا مستغرقين في ذلك المفهوم
التعميمي الذي قدمته لهم الماركسية من أن نهضة
الرواية ترتبط بطريقة ما غامضة بصمود البورجوازية
وانتهوا من ذلك إلى أنه طالما أن البورجوازية في
طريق الانحدار فإن الرواية ستصبح مجرد أثر
لأفكار ومعتقدات بالية لعصر مضى . وكان الرواية
لم تزدهر أكثر رغم العقبات ، التي واجهتها منذ
١٩١٧ ؛ وكأنها لم تصبح أكثر خصوبة في المواعيد
الأدبية والفنية التي دفعتها إلى التقدم والاستمرار ؟

هنري باير Henri Peger رئيس القسم
الفرنسي بجامعة ييل بالولايات المتحدة . أصدر
عددا من الكتب والأبحاث في الأدب الفرنسي مثل
« الكلاسيكية الفرنسية » (١٩٤٢) و « الرواية
الفرنسية المعاصرة » (١٩٥٥) . وبعد البحث
المال خلاصة دراساته في مجال الرواية الفرنسية
الجديدة . نشر لأول مرة عام ١٩٦١ في كتاب
فرنسية جديدة « وأعيد نشره بعد ذلك ضمن
كتاب « في الأدب المعاصر » عام ١٩٦٤ بعد أن
أضاف إليه المؤلف ملحفا تابع فيه أهم التطورات
التي جلبت على الرواية الجديدة حتى ذلك العام



د . مورناك



د . امس



د . ماسين



ص . سكس

حيث يجد هؤلاء المبدعين على صلة وثيقة بالنقاد بل قد يجدون في النقاد مربيًا في حلايا مع كل مبرحة واعدة . ان جويس ، الذي كان يتبع تأملات في الحياة عن العمل الأدبي العظيم الذي هو في الأعمال الفنية الأخرى . والذي كان له تأثير كبير على أعلام اللغة والصوت أصبحت له مكانة كبيرة في الأدب الحديث . الرواية الغربية .

ومن حسن الحظ أن الشعب الفرنسي هو الذي تجده من حين لآخر يقرر أعمال جزء كبير من تراثه ويحول فجأة عن عمالة الأمس إلى عمالة موتى ربما من عصر سابق . لقد أزاح الفرنسيون تراب النسيان عن كل من دى صاد وستندال وبينامين كونستانت مع الفارق فيما بينهم . وبينما بدا أن الرواية ، تلك المتناقض بين الأنواع الأدبية ، قد راحت تنحدر بسرعة نحو الموت ، إذا بها تسعت قوة من كوم رمادها . وبهسل النقاد ورجال الصحافة الأدبية للرواية الجديدة التي تمثل فرنسا الجديدة . وسرعان ما انتشرت الدعاية عن هذه الرواية الجديدة . وتسانعت دور النشر الأحسن إلى الترجمة وسرعان ما طرح تلاميذ المدارس المتحدثون بالإنجليزية كتابهم المدرسي المفضل « الغريب » وتخلوا عن بطولهم الفرنسي مرسول القاتل بغير إرادته ، وأقبلوا على طبعات مدرسية من رواية « الفيرة » أو رواية « التغيير » . أما نبات المدارس فقد أصبح في ربح الغلة معرفة كل شيء عن المرأة الفرنسية

احتضرت الرواية الفرنسية ثلاث أو أربع مرات خلال الثمانين عاما الماضية . الأولى أيام الرمزية ، عندما كان أناطول فرانس وبيرولوتي من أمع مثلها . والثانية أيام الحداثة ، عندما كان الفصائل أنواعا أمثال بول ، رينيه ، رومان ، رولان ، صب أفكارهم ومواقفهم الاجتماعية في «الأنثى» الثالثة عندما ظهرت روايات «الجنون» «الغربة» الصغيرة الحجم التي تتناول مواضيعا محسوسة داخل ذواتهم ، وهي الروايات التي أعقبت مباشرة روايات اندريه جيد ، وجوليان جرين ، وجان كوكثو وآخرين . ثم أخيرا عندما تحولت الفلسفة إلى «التي» يؤمنون بالانترام وسرمون في انراز السمات الكركجاردية في الوضع البشري وفي المعاشية الوجودية

ومع ذلك كان ينبثق ميلاد جديد للرواية في كل مرة يحدث فيها هذا الموت الزائف الذي كان يتحدث عنه النقاد ! لقد ازدهرت الرواية الفرنسية في السنوات ١٩٣٠ - ١٩٥٠ (على يد برنانو وميلين وجيوتو ومالروم كامى وسارتر وسيمون دى بوفوار) لكن هذا الازدهار بدا وكأنه يذبل ويشعب مع بداية الخمسينات . وبدأ أن الدفعة القوية التي تلقها الرواية الفرنسية ذات يوم من الرواية الأمريكية الجديدة قد كفت عن التأثير فيها ودفعها إلى مباراتها في العنف ، وعملت المقالات البيزنطية التي دارت حول الشكل في الرواية ، والبناء الرمزي ، ولغة الروائي على شل مقدرة الروائيين في فرنسا

من رواية « راحة المحارب » أو رواية « هل
تجبن برامز ؟ » .

والحق أن الروائيين الجدد في فرنسا خليط
متنوع لا يقل في تنوعه عن القاضيين في إنجلترا
أو كتاب الرواية الأمريكية الذين أنتجهم الحرب
العالمية الثانية ابتداء من صول بيلو ونورمان
ميلر إلى وليم ساندويان وسالنجر . وقام هؤلاء
الروائيون الجدد في فرنسا ، ووفقا لطبيعتهم
الفرنسية . بناء هيكلي من الآراء المذهبية صوّج
أهدافهم وبلغ تأثير على كتاب المراحعات المتعديين
بالصحف . وعلق في أذهان الناس أن هؤلاء الكتاب
ينتمون إلى مدرسة واحدة . ولحققة أنهم مثل
كل المدارس لا يجمع بينهم سوى مخالفتهم للمسايق
أكثر من أي هدف آخر . وقد حصصت مجلة
« اسبيري » أحد أعدادها الممتازة (يوليو -
أغسطس ٥٨) لقضية الرواية الجديدة . اختار
كتاب المحلة عشرة روائيين تتراوح أعمارهم ما بين
خمس وعشرين وخمسة وخمسين (بيكيت) وسبعة
وخمسين (تشارلي ساروت) بوصفهم أبرز كتاب
الرواية الجديدة وهم : صمويل بيكيت ، ميشيل
بوتور ، جان كيول ، مارغريت دورا ، جان
لاجروليت ، روبر باجيه ، آلان روب حرب
تتالي ساروت ، كلود سيمون ، كاتب نايفين .
ويمكن بسهولة إضافة أسماء أخرى كثيرة إلى
القائمة فذكر من النساء : ساندويان ،
نويل لورس ، كريستيان ريشيه ، ساندويان
ماله - جوري . كما نذكر : ألان روب وجمعه
ثيميه ، زوجته فايانده ، رومان حاري ، أندريه
جورز الذي أصرف ساروت في الثناء عليه ، جاك
هوليت ، برنارد بنجسو ، برتراند بواردو -
ديلبسن ، فيليب سولر .

لعل من السابق لأوانه أن نطلق حكما عاما
حول النزوات المسمرة لعل هذا العدد الكثير من
الروائين بحيث يشملهم جميعا . أن التفرد لم
يتم حتى في فرنسا التي يفترض فيها شيء
من التأثير الأمريكي والاتجاهات الأدبية لا تزال
تخضع تماما لأفراء عظماء منعزلين يجتازون
طريقا لم تطأ قدم من قبل ويقودون أتباعا
كثيرين خلفهم في الطريق الذي مهدوه . هكذا
ينظر إلى كل من بروسست ومالكرو على أنه رائد تيار
حدد في السامات الماطية . بروسست عن العشرينات
ومالكرو عن الثلاثينات . فدل يمكن أن سمى
واحد من الروائيين الجدد بحيث تصبح في نفس
هذه المكانة . البادة . يبدو أن ذلك مستحيل .
قد نرى تغييرنا المعاصرة أن ميشال بوتور أو كلود
سيمون أو كلود أولله أو آلان روب حريه وتتالي
ساروت يمكن أن يتطوروا إلى روائيين عظماء حقا

ولكنهم يكتبون لزمنهم ، وحكمنا قد يكون ساذجا
متأثرا بمعاصرتنا لهم .

نلاحظ في بداية الأمر أن الكتاب المحدثين قد
احتفظوا بتقاليد الحكاية . فهم إذا كانوا قد
تمردوا على فلوير وربما تمردوا أكثر على بلزاك
فإنهم يجلبون بنيامين كرونستانت ، كما يحتفون
بالسخرية الساذجة الكلاسيكية لرايموند
راديجور ، وأصبح ستندال مصوبهم ، إلى حد أن
حاول الكتاب الشيوعيون أمثال روجيه فيانده ،
وكلود روي استعارة نغمته ، وحاول جان جيوتو
أن يتحرر من تأثيره لكنه لم يستطع أن يتخطى
حدود رواية « ديربارم » . واستمر النقاش
اليمينيون بعد بول بورجيه وموريس بارديش
على إخلاصهم لستندال لفترة طويلة . ولعل
ستندال من بين كل أساتذة الفن الروائي هو
أكبر المؤثرين على الكتاب الجدد الذين يكتبون
طريفة الحكاية . وإن لم يستطع مقدوه أن
يجاروه سوى في المظهر الخارجي وحده
على أن القراء المثقفين ، وقد ضاقوا بحجم الثثرة
التي انتقلت إليهم بتأثير الروايات الأجنبية ، قد
حاولوا بارتياح إلى عدد من الروايات القصيرة
بحدود الأمتياز الجريئة التي يتفوق فيها
الغرب يون . ولعل أفضل نتاج السنوات
التي مضت : « باب » الحب ليس سوى
« أميرة حن » لريسون ، ورواية « الفصح
« مودراتو كالتابل » لمجريت دورا . كتبت
في ذلك الأسلوب السريع
السلس الواضح الذي كان يصطنعه كتاب القصص
في القرن الثامن عشر المتدفق وراه غزواتهم
النسائية حتى الفصلة « رواية « المفل الكبير »
« ظهرت لها ترجمة أمريكية عام ٥٩ . بمنزلة
حبة الصيغ « عبارة عن حكاية اعترافية على
لسان الشخص الأول يقصها شباب يبدو على
مظهره الحق والساذجة وقلة الحيلة ، ولكنه
في الحقيقة يخفي وراء هذا المظهر الشيء الكثير
من السمو والسخرية . لقد تسبب في موت شخص
آخر ، كان متهما بالقتل ، وواجه القضاة بشيء من
الاستهانة ، وقضى عليه بالسجن خمس سنوات
هذا الموضوع القديم الذي يتناول مسجوناً ، والذي
يبدو أنه كان قد أوروبيا حيث تحولت إلى معسكر
اعتقال كبير خلال سنوات الحرب ، وحيث يغزى
ترابيدي حديد ، هو الذي ألم على عدد من كتاب
اليوم « فرواية « السجين » لبرنارد بينجسو ، التي
استلهمت من رسم جورج دلاتور ، وقد كتبت
بجدية ولكن ببرود ، وتمتد احتجاجا آخر من
تلك الاحتجاجات غير المباشرة للإنسان « المنهم

الرواية عن مطامح المرأة ، بأنه اذا كانت المرأة لا تتمنى أن يضربها رجلها ، فإنها على الأقل تحب أن تتأكد باستمرار من مكانته فوقها التي لا تسمح بتوجيه الضرب إليها اذا اقتضى الامر . وفي النهاية ، وبعد عديد من مشاهد السكر الحزينة ، استطاعت المرأة أن تريح محاربتها من الويسكي وربما من الجنس بالزواج . الحكاية بسيطة جدا لكنها لا تحجب عن ذلك من مغزى اجتماعي لأولئك الذين يريدون اكتشاف الأشكال العرصة التي تتشكل بها حياة النساء الجنسية في زمننا ، ولكن الرواية تسرد بطريقة طبيعية بالغة الجاذبية

على أننا لا نستطيع أن نطلق نفس الكلام على رواية رانجيه أخرى منذ سنوات وهي « زازي في المترو » تأليف راييموند كوينو المؤلف طالس يدرس اللغة ويدرس جويس دراسة موسوعية . انه يبحث عن الراحة من عمله المرهق بالبحر الى مداعبات طويلة مع اللغة بأن يقرب لغته من لغة العامة . انه يلوح بالراية ضد فكرة الأدب نفسه ويرصد ضد التقليد الذي ظل في الماضي مقدسا . هو احترام اللغة . لكن شخصيات كلها أشبه بدمى خشبية ، وطريقة استخدامهم للكلمات تنصب بالعدالة والإدعاء . من بين الفئات الصغيرة المراهقة زازي مبتذلة . هناك مع ذلك الكثير مما يجعل الرواية مما يطلق عليه فرويد

اجواقات الطفولة .

وقد ظهر رد فعل كبير ضد الرواية التقليدية القسرية المتسمة بالذكاء والشعور بالذات ، وذلك في تلك المحاولات لحياء رواية القصاصات ، البيكاريسك ، ارتاد هذا الطريق جيونو بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث عملت تجربته في أحد سحب دراسا على أن يعيش متجسسا مع لطيفة والحبابات ودفعته الى الخسوف في معمار عبر السهول والجبال في جنوب فرنسا وفي شمال إيطاليا . وأتمت لويس أراخون القراء الفرنسيين عام ١٩٥٨ رواية « الأميغوس المقدس » وهي ملحمة تاريخية عن المائة ، التي سمقت سقوط باريس في وارتلو عبيسة بالالوان ، والشاعرة « ما روحه سمع الذي بدأ نداعة » في رواية la Hussarde . فما قبل الحرب والذي كان ينبغي أن يصبح واحدا من أساتذة في رواية البيكاريسك الجديدة ، فقد صاب قبل أن يحرقه . ولعل ألم كتاب البيكاريسك خلال السنوات الاخيرة الماضية هو رومان حاري . قام هذا الدبلوماسي الروسي الفرنسي المحب بالرو مستبدل عام ١٩٤٦ بتحدى الوجوديين بأعلاسه

المرى ضد السجج في ظروفه ، - رواية « مودراتو كاتانيل » - والعنوان عبارة عن مصطلح موسيقي - استغللت فيها روايتية خيرة شكلا موسيقيا ببراعة . فهذه الكلمات تنتمي الى دروس بابو سيلمط طفن قلن متمرد لم نسظم أنه أن نهم بمسسته . لقد كتب أنه بطريقة غريبة يحظر شاعده بعضها . رجل يقتل شابة من حل الحب . ثم يعمل حسدا الملب عاطفة حاره وتصورت نفسها تلك المرأة التي أحييت الى درجة الموت وما بعده ، بينما بدا لها عامل الشركة الذي كانت تقابله في المقهى ، بالرغم من العاحسز الطيقي بينهما ، على أنه هو أيضا قد . قتل الشيء الذي يحبه ، لا شيء يحدث في هذه الرواية ، مجرد دراما داخلية كتبت باقتصاد كبير في الحيل والوسائل الفنية .

ولعل من نقط الضعف في الرواية الفرنسية تلك المراقبة الشديدة للذات التي تصل الى حد التسلط الثقافي الذي يمارسه الروائي على شخصياته ، لكن الفرنسيين أصبحوا يفسقون بتلك الشخصيات التي يجعلها المؤلف بأفكاره دون أن يترك لهم حرية التصرف والمفارقة الذاتية . ان الاستخدام الدقيق للغة وتدقيق الحقائق البسيطة التي قد تبدو مجردة . جعل الرواية أن نصر بمعونة الرواية . جعل الرواية أن نصر بمعونة الرواية . جعل الرواية أن نصر بمعونة الرواية .

من السهل أن نستمتع بعدد من الروايات التي نألب الحظ الأكبر من النساء ، ولكن ذلك فيما يتعلق بقولنا وحاسة التمتع بالسخرية وحدها ، أما مشاعرنا وخيالنا فأنها تظل باردة بعد الدفغة العقلية أو الشبقية القصرة .

لعل من أكثر الروايات رواجاً خلال السنوات الماضية الرواية الأولى لكريستيان روشفور « راحة المحارب » استمتع بها جمهور كبير ، وأحدثت صدمة عنيفة ، لأنها كانت أبعد ما تكون عن صورة الفتاة الشابة التي كانت تهدف في الروايات القديمة الى المحافظة على عفة الفرنسية حتى ليلة الزفاف . انها قصة شاب أنقذته من الانتحار فتاة من الطبقة المتوسطة واختارته عشيقا لها . انه يشرب كثيرا كثيرا ممارسة الحب معها ، بنفس الحساس الجارف . ويقسو على منقذته الى حد الاهانة والضرب ، لكنها تحبه بدرجة لا تستطيع معها التخلي عنه ولا بد أن هذه المناظر قد كسبت العديد من المقارنات الى جانب هذه الرواية المألوفة التي توجت بأصول على جائزة الرواية الجديدة وقد اعترف بعضهم في استفتاء أجرى بمناسبة

ويمكن تحديد أهم خصائص الرواية الجديدة فيما يلي :

أولا : نبذ الميتافيزيقا . لماذا الفلاسفة ؟ كان هذا عنوان كتيب حديث تأليف ج . ريفيل ضد كل مدرسي الفلسفة الذين جعلوا من الرواية الفرنسية في الأربعينات هيدانهم الوحيد . ولعل أندريه جورز بكتابه « الحائث » وهو تحليل نفسي وحموى بارح ، هو الفيلسوف البارز الوحيد وسط الجيل الأصغر سنا . ان التأملات التي تتناول مصير الانسان ومسئوليته في عالم من الفانين المنبوذين المحكوم عليهم بالحرية لا يعدو في نظر الكتاب الآخرين أن يكون مجرد هروب داخل تأملات صياحية .

ثانيا . البعد عن علم النفس الذي لا يرى ولا يقبض الا على السطح الخارجي لأعماقنا الداخلية . على حد تعبير بول فاليري . وما لا شك فيه أن بروست اضاف كثافة جديدة الى مشاعرنا عن حاسا الباطنية ، وحل فلوير وزولا وجورج اليوت . « لقد قام بتقريب الحب » . « القلب » . « الكرحى النحيل » . « مرور » . قد أصبح تقليديا ، ينتمي الى الصيغ « الحارة » . بعدما قام بدوره في تهذيب ادراكنا . ان المولوج الداخلي عند بروست الذي يوما ما نموذجاً للمهارة والجدة فقد حلت محله « الصيغ البالية » ، ضعيف الحيلة . ان « سبق الرواية » الأمريكية بالاستبطان وميل الفرنسي لتسلط علمه الى تأمل نفسه وهو يتأمل نفسه وأن نلاحظ نفسه وهو يأكل ويكتب ويشعر ، مما ساعد على التقدير الذي حدث للرواية الفرنسية .

ثالثا . عدد الروايات الجسد على عنصر الشخصية في الرواية : هذا العنصر الذي كان يلزاً وتابعه يرون أن وجوده أساسى مقدس . لقد تحدثت الشخصيات الروائية في قوالب وأنماط مثل العاشق القيور ، محدث النعمة ، المخترع ، البائس ، الساذي ، السيدة المضحية بنفسها لكن عصر الشك الذي تبنّا به ستندال قد حل بعد مائة عام . الانسان الحديث يضع كل شيء موضع السؤال : الحرية ، العدل ، المساواة ، الاحسان ، القداسة ، اللغة . واستطاعت نساء ساووت أن تميز وتكشف تحت هذه التصنيفات المصطنعة ، ما في عقولنا من لا تحديد وتكرار بطيء وحركات غير متكاملة ، وأن ترى ردود الفعل الأولية لأحاسدنا أو لأعصاننا تلك التي لا تصل أبدا الى مرحلة الظهور نصف الواعي في عقولنا . انها تود أن تصبح كولبوس تلك المناطق المحيولة من العالم الحيواني . كان بروست يقنع بعصماته

« ان الرواية الحديثة ستكون رواية مقامرات والا فلن تكون شيئا على الاطلاق ، رواية مقامرات دينا حركة وشخصيات صاخبة ، وستكون متفائلة ايضا . » ان هذا الروائي الذي كتب « حذور السماء » لا يملك الا أن يكون أخلاقيا ، وأن يخفي الكثير من الأمور القاتمة ، وأن تضمنت نوايا طيبة . وقد وقع في كثير من الأخطاء في الأسلوب كما ان هناك بعض اللامبالاة غير الإرادية بالشكل لكنه استطاع بعمله أن يحمل القارئ معه خلال زحفه العاصف . ولكن يبدو أن كتاب رواية « البيكاريسك » الانجليز اليوم أمثال جون وين ، كجرلر أميس ، نجوس ، ولسون أكثر سمرارة ، أكثر تمزعا بروح التهكم والسخرية وأكثر دكا ، وسررا ضد مواصفات الطغاة لاجماعه من أقرانهم الفرنسيين .

على أن مصطلح « الرواية الجديدة » قد اقتصر بعد ذلك على جماعة معينة من الروائيين ، أكثر جدية من كتاب روايات البيكاريسك ، انهم أولئك الكتاب المولعون بالسخرية والمغالاة في الجنس الذين يحتفظون - وسط عالم مستغرق في العبث فخور بقلقه الثقافي - بحق الفترة . في أن يتسم ازاء أعظم ما يتجزأه : النساء ، المواطن ، علم معقولة المهلة ، « ديس » . ويصبح آلان روب جرييه « حذور » ، « عتبة » عصر الشك . انهم لم يحدوا بتقريب الأبدية في راحة أيديهم ، لكنهم تمكنوا من خلق الحشرات الزاحفة التي تسحقها الشخصيات مرارا في رواية الغيرة سواء في الواقع أو في الكوايس على حائط ، أو في انفجالات تتحرك في نفس سيدة عجوز عصبية بسبب مزاج باب غير محكم . وفي قصصهم لم يعد هناك مجال لذلك السؤال المنبذل من القراء السذج : ماذا سيحدث بعد ؟ حتى لقد اصطلح على تسمية رواياتهم بالارواية ولعل سارتر في « الغثيان » ، وكامي في « الغريب » بعد ان من أكثر الأسلاف أصالة بالنسبة لهؤلاء الروائيين المنظرين الجدد أن هاتين الروايتين اللتين ظهرتتا في الفترة من ١٩٣٥ الى ١٩٤٥ كان لهما بروعتهما أعظم الأثر في النفوس ، وأنجبتا أعظم الخلفاء خصومة . لكن العبث بالنسبة لآخر هذه الاحيال لم يعد يبالغ كثر في الطبقة الوسطى في أيام آحادهم أو من خلال غربة عن المجتمع يعانها بطل بسيط يتحدث عن نفسه باعتبارها « الغريب » ، وانما أصبح العبث بكن في وهم الانسان أن وجوده ضروري ضرورة أبدية ، وأن الأشياء الخارجية المحيطة به مهتمة بهذا الوجود الإنساني .

على النظام والوضوح ، ظل معظم القراء والجمهور العام كما هو دون تأثير كبير .

لقد تمرد الفرنسيون عدم الرضا بشكل الرواية ، والعمل على تطويره خلال ممارستهم الحارة له . هناك أسلاف لأصحاب المدرسة « الشيئية » المعارضة تعلم النفس عاشوا في القرن التاسع عشر .

لقد فصحت مدام دي ستايل الروائيين في مقال لها عن الرواية عام ١٧٩٥ تكرر جس جهدهم لتصوير عواطف أخرى غير الحب . كما قدم مراسلات المؤرخ عن ملاحظاته السيوية بالحاجة في وصف الأشياء في الرواية ، وكان زولا ناقداً لمرميا من أفعال الناس . كان كثير قضية ستندال وبلاز الحدة في النصف الثاني من القرن ولم يكن سنت بيف نفسه يصبر أحيانا إنجازات أولئك الذين «تمتوا استأذيتهم في الفن الروائي» . لقد ضعفت الحيوية الخلاقة لكتاب الرواية الحديثة ما بين عام ١٩٥٨ وعام ١٩٦٤ وأن كان هناك عدد قليل من أعمالهم قد برهن على قوته

لحام
لحاجة على «سئلة رجال الصحافة عن أهدافهم ، كما حضروا ندوات ثقافية قام بها
تتحليل أعمالهم . أن كلود
بعدا عن البيانات والدعايات ،
في السوربون (نشر
الرواية والتأريخ
ما دعوى سارة التي يقول فيها أن الفنان يتعامل مع « المقزى » أن العالم بالنسبة لكلود سيمون ليس له مقزى . كل شيء معشوف ، لا شيء محدد أو منظم . ومن ثم ينبغي التخلي عن تسلسل الأحداث باعتبارها لا تقليد سوى الروائيين الذين يبنون رواياتهم ويعيونه على حل عقيدتها . قرتون الأحداث في الزمن تبعاً ذلك . أما روايات الحديثة التي كتبها كل سيمون فإنها ببساطة لا تقلد الواقع . انها تقدم للقارئ باعتبارها حاضرا ولا تخضع لتأثير الزمن .

في رواية « الطريق الى الفلاندر ١٩٦٠ » مزج كلود سيمون هزيمة الفرنسي عام ١٩٤٠ ، كما عاشها البطل مطاردا ، بفكرة الانتحار بعد انتحار سابق لأحد أسلافه ، مع تجارب في معسكر اعتقال مع ذكريات من شبابه ومخاوفه من خداع زوجته في حبه . كل شيء عيث وبلا معنى . الزمن يدور بلا توقف . وتدافع اللحظات المفصلة بعضها نحو بعض . النظام الوحيد هو عدم

رواية « المعيرة » هو روح طوبى لمسامر من ريس إلى روم ، لاحظ وحلل مشاعره أو برافها وهي تتغير ويخاطب نفسه بكلمة «نحن» . وقد استطاع بمعجزة أن يتجنب إملال القارئ خلال هذا المونولوج الطويل . الأسلوب لا يخلو من عيوب ولكنه ليس مزجيا للقارئ ، بأي حال من الأحوال لقد استخدم حويس وفوكونر مثل هذه المونولوجات الطويلة والعبارات المكونة من ثلاثين أو أربعين سطرًا ، ولكن ذلك النموذج قد انتشر وشاع . كتب هنري جيمس في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، لا تستطيع عقلية سطحية أن تنتج رواية عظيمة ، وعقل ميشسيل بوتور غنى لمأج أصيل بل هو أكثر كتاب جيله أصالة .

لقد أثر الكثير من الحديث حول اصطلاح « الرواية الجديدة في فرنسا » وسارعت وسائل العناية لاستغلال هذه العصبية من الملائكة التي انتظرتها فرنسا طويلا لتجديد الرواية الفرنسية بعدما ضاقت بالوجوديين وبكتئاب الروايات المسية وبصحة أنك تحد في روايات معظم الكتاب الجدد الكثير من الذين تلقى الدوجمايكي المفرور بالذات كما تلقى من التكرار والرتابة ولكن هذا الطريق لنساق المشتق من النقاء ، وهذه التجربة حرة على حد بعيد ، من غير أن يكون لها أي صلة بـ « يوم بما حال رابعة » ، بل هي مجرد تجربة مفيدة . ومن الجرب أن يكتب كل شيء موضع التساؤل من « الآخر » . نحن عن ضغط التقاليد ويتقدم لتجميع مواد خام حديثة حتى لو كانت غير مصقولة جيدا . أن هذا العصر من الذك هو أيضا عصر إعادة بناء وإيمان باليوم البكر المتلى بالحياة .

ملحق (١٩٦٤) : حازت الرواية الجديدة قبولاً متجدداً ونوقشت بحارة في فرنسا . وأسرع الأساتذة الأمريكيون والنقاد إلى لقاء المحاضرات عنها ، وأشادوا بوجه خاص بروايتي « التغيير » و « الغيرة » وأوصوا بها لتلاميذهم لتحلا محل روايات كامو وسارتر اللذين انتهيا ، والأخير لم يعد محسرا بعد وصوله إلى قمته العظيمة في أوائل الخمسينات . وبادرت دور النشر الأمريكية إلى ترجمة الروايات الباطنية مثل « المنارة » ورواية بوتور « درجات وحركة » ورواية « الطريق الى الفلاندر » و « القصر » لسيمون . أما في إنجلترا فقد استقبلت الرواية الفرنسية الجديدة بشيء من الفتور . وفي فرنسا نجد أنه ، باستثناء عدد صغير نسبيا من القراء المتعاطفين للتجديد واديين هم في عجلة للاحتفاء بانتصار اللا أدب

الرواية تقتصر على بصر الحياة - القاري، يجد من الصعب مقارنة نفسه بشخصيات ليس لها شخصيته .

ولعل أكثر هؤلاء المجددين موهبة وأصغرهم سناً فيليب سولير . تبرا سولير من محاولته الأولى لقصته الموعبة وحده عرسه . في دور حرب قصه حب غلدة وكاتب روايته اشياء الجديدة . ١٩٦١ محذره سطر الراوي من شفته الى جديدة والى اسوب من حبه والى اناره وبحرح عترة قصره ، ويعود الى برج المراقبة مرة أخرى . ان ما يلاحظه حرك في نفسه دكرات طولته ، امرأة احبها ، رجل قتل في الحرب لاشياء ، يوصف من صفة الى أخرى بدقة بالغة الى حد العذلة .

وفيليب سولير من أخلص المعجبين بالأن روب حريه ، لأنه أكثر كتاب الرواية الجديدة مشاعه ، اقلهم اهتماما بالنظريات والأهداف . لقد انتقل منذ روايته « في التيه » من الفن الروائي الى محال الحروب في السينما وجمع استكشاته وقصصه في . قبل عام ١٩٥٩ في كتاب بعنوان « وحارب » . أما رواية « العام الماضي في ماريتاد » ، « سمائية أخرى اسمها » الخالدة » فهي « من عالم غامض » . انه يضحي « بالذات الذي يتذكر أو يتخيل » . قد نسيح والنقص . ان « حزنه » مؤلمو مهتدس زراعي ، لم يتفوق عليه يونور أو ساروت ، قد استطاع أن ييزهم عند « فلسفه في الرواية الجديدة » . ظهر وضع يصاب له بالانجليزية في جريدة نيويورك في ١٧/٢/٦١ بعنوان « قصة الرواية الجديدة » اوضح فيه ان الانسان يتسكع في الرواية الجديدة كما يتسكع في الحياة الواقعية « بينما تتهاوى تحت قدميه المعتقدات والمبادئ القديمة » ويخالف روب حريه أولئك النقاد الذين يتباكون على سد « الوحي » عسرة والشخصيات والعقد من الرواية الجديدة ، ويرى ان الانسان موجود في كل صفحة ، وفي كل سطر ، وفي كل كلمة . ان هناك عددا كبيرا من الاشياء الموصوفة بدقة شديدة ولكن تسيطر عليها دائما العين التي تراها ، والفكر الذي يستدعيها ، والعاطفة التي تشوعها انه الانسان الذي يرى ويشعر ويتخيل الانسان الذي يعيش في الفضاء والزمان مهموما بمواقفه انسان مثلي ومثلك . ولا تملك الرواية سوى أن تقدم تجربته المحدودة غير اليقينية . انسه انسان ، انسان اليوم ، الذي هو راو نفسه .

حضم حسب سابع المشاعر والذكريات في الدهن عصها وراء بعض « متسربة بعمل الزمن المخرب غير المتناسق ، غير المنازع ، غير الشخصي » ، ونجد أن رواية القصر (١٩٦٣) تفوح بالليل بالرغم من الثراء والحسية في الاسلوب ، فالبطل الذي يقيم في فندق قصر في برشلونة ، يتذكر اقامته في نفس المدينة أثناء الحرب الاعلية الاسبانية حيث حارب مع الجمهوريين الاسبان . ليس هناك اسم ولا ماض ولا شخصية محددة لكل الشخصوس التي ذكرها في الرواية .

ولم تزد شهرة ميشيل بوتور كثيرا عما كانت عليه عام ١٩٥٨ . وينبغي أن نذكر أنه يعتمد عن الطريق الذي أحرز فيه نجاحا فنيا ملحوظا في رواية « جدول المواعيد » التي تعد عظم ابحارته طوعا حيا . ورواية « عصر مع ذلك اسمعيت رواية » المسرح ، اسفلا فاما سما لاقى كتابه التالي Mobile المزيد من الفضل ، وهو أبس رواية وانما خليط من ذكرياته عن أمريكا انه يحاول التجريب دائما في عدة أشكال وتأثيرات نهية في تكنيك الرواية .

من أكثر كتاب حيله حذقا في تحليل « حارب » وأكثرهم حذرة على السطر ، « ١٩٦٠ » مشحونا بالافكار الذكية عن الرواية بحثها عن طبيعتها وامكانياتها . نال حاروت التي ارتبطت روايتها « صورة ميخول (١٩٤٨) باصطلاح « اللارواية » الذي أول مرة ، فقد استمرت هذه الرواية حدة بالثناء الذي قدمها به ساروت للجمهور الفرنسي « بمقدرتها على وضع الرواية موضع التساؤل » وعلى حصصها نحو عرسا سما بظاهر سائها . « لقد ظهرت مجموعة مقالاتها » « عصر الشك » بالانجليزية عام ٦٢ في نيويورك . فكانت حدثا ادبيا أكبر من رواياتها نفسها . وكانت روايتها « ماكنه ادعيب » (١٩٦٣) تدربا فدا بامرا . انها لا تتضمن حدثا ، ولا شخصية ولا خطا رئيسا أو بؤرة . وحتى الاحداث التي يشار اليها بطريقة خاطئة بارعة ، لا تترد أبدا ، تجدها « حدثا بسيطة للغاية » .

انها تسخر من النقاد الذين يمتدحون أو يقدحون في رواية بعنوان « فاكهة الذهب » كل حسب نزواته الخاصة ، وتجزئاته وأحقاده ، أو حتى حسب ما يعتقد أن الآخرين يتوقعون منه . لقد كشفت في هذه الرواية عن الانفعالات الضعيفة التي تنمو لدى نقاد الأدب وكتاب المراجعات الصحفية مثلما تنمو في كثير منا في الحياة . انهم يكذبون على الآخرين وعلى أنفسهم . لكن هذه

بياتا بياتريس

BEATA BEATRIX

محمد عبد الحى

- ١ -

من أول مساء حتى آخر الليل انتظرته

من أول الليل حتى آخر المساء

من أول الربيع حتى أول الخريف

من أول الصيف حتى أول الخريف

من أول الخريف حتى أول الربيع

والنهر بين جبل وجبل من قبل أن يوصد في الجسور

والطر الفزير

والشمس حين تحل شعرة الأرق فوق جدر الله على الشيطان

من أول المساء حتى آخر الليل انتظرته

جلدان غرفتى الينابيع على الجبال

والبحار، والزرق في السماء

والغابات والأمطار

وحينما سمعت في نهاية المرهمس الموج والهزج

من قدم ناهية لم تعرف الكدح



ولا الكروز بين الرمل والحديج .
ارتعدت في رهبة روحى ، وضادت ، واستطالت
غبطة ، وارتفعت كأنها فنار
في عتمة البعارة .

— ٧ —

مَنْ حركَ الأجراسَ هذا الليلَ في الجسور
مَنْ حركَ الأجراسَ في أمواجِ هذا النهر ،
في الحديقة التي وراءه ...
في الزنبق المغفل الليلة في الريح وفي الأمطار
مَنْ أترعَ القيثارة
صمتاً وموسيقى ترف في دجى الصمت بلا صوت . وكلها احمرز .
تعبجُ بالبرق المروج ، تعبجُ المرجانُ والثمار
وتتمزج الخمرة بالماء ؛ تصبُّ النار
في قلع الثلج ؛ تضى النهر مصباحا
في عتات الأرض يسقى الثمين والرمان والتفاحا .



هذا أوانِ المصبحِ يا سحرني ، فانتشري زهراً على موسماً ؛
 وموسماً تكوِّري فاكهةً ؛
 وانقدي حلاوةً ؛ وحينما
 نرى من الأوراقِ والأحلامِ
 في الموسمِ المجهينِ
 سوفَ يلفّ البرقُ — مثل الصقيرِ — مخيلين حولنا
 ينزعنا عن حمأ الطينِ
 يحملنا لمرجهِ الراقصِ فوق قممِ الجبالِ ؛
 فالجرُّ ، والخطرةُ ، والظلالُ
 في موسمِ المواسمِ الأحرِ حيث يلتقي شمسُ مَهارِ الوحي في سماءِ صيفِ المماتِ .

ARCHIVE

وقبلَ أنْ أُولِّدَ .
 سمعتُ صوتَكَ المرفقَ الرقيقَ في الحلمِ .
 لمستُ بالكفِّ ندى الليلِ على نهديك .
 غفوتُ فوقَ صدركِ اللينِ واسترحتُ .
 أضأتُ فانوساً من الخطرةِ تحت ظلِّ عينيك .
 وحينما بعدُ نشرتُ شعركِ الغامرَ فوق وجهي
 شممتُ عطراً كان يأتي في أواخرِ الليلِ وقبلَ الصبحِ
 حين ترقُّ في جوانحي ينابيعُ الشجنِ
 ويستفيقُ الحلمُ الراقدُ خارجَ الزمنِ
 وتهبطُ الوادي قوافلُ المهاجرينِ

والقراء والنجر

والهاويين عبر أبواب المطر .

وحينما التفت عليك ساعدي

تدققت زرق الينابيع على الجبال

وغرغر الموج على رمال شاطئه بعيد

واسربت فوق بحوم الليل أنعاماً وأشكالاً من الصياح

وهنق الزئبق تحت قدمي أكامه ،

ونبتت رائحة العشب من الفنايات والمفاور السحيقة

واشتعلت شعيرة دمار حين رف صقر الذهب الأبيض فوق الماء .

وأبت كل ما يرى رباه ،

أم تحرى عيوني لم تعد ترى ؟



سأحرقى : هل أنت خمر ؟

أم أنت ناز ؟

أم أنت حنة ركت ، أشعثها الصيف وأصبح الثمار ؟

أم أنت حلم سجد ، مثله من قوش تلتوى على الجدار ؟

☐☐☐

محمد عبد الحى
أكسفورد - إنجلترا

المسرح

هو الذى هبط!

جلال العشري

الظاهرة التي أخذت تطفو فوق سطح الموسم المسرحي هذا العام ، مسكله أزمة جميعه بؤرق الوجدان المسرحي كله ، هي بوعيه العلاقة بين المخرج والمؤلف أو بين الاخراج والنص المسرحي . على يقف المخرج امام النص ليكون هو المسئول عن العمل ام عن وراءه وبترك المسئولية للمؤلف ام يقف الى جواره فيتحمل كل منهما المسئولية بنفس المقدار وعلى نفس المستوى ؟

في الموسم هذه الأزمة قد طلت جسيما في أحشاء المسرحية في بعض حيناً ثم تنهض لتتخلق في جديد ، فعاد ولد في هذا الموسم وقصد صاحب ميلادها الكبير من الصراخ ، حتى لقد استدعى صراخها رجال الشرطة ورجال القضاء ، وبات لزاماً على الحركة المسرحية أن تصحح مسارها فتعود الى مياه النقد الاقليمية ، لتنتقل من فوق قاعدة النقد الى حيث مسارها الصحيح .

واذا كانت هذه الأزمة قد انفجرت في هذا الموسم ، وكان انفجارها نتيجة مرحلية لظهور بدعة « المخرج - المؤلف » أو المخرج الشامل الذي يتحكم في جزئيات العرض المسرحي فيجعلها جميعها الى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، بحيث لا يكون النص الا جرئية كباقي جزئيات العرض من تمثيل ورقص وغناء ، الى موسيقى وديكور واضاءة ؛ واذا كانت هذه البدعة نفسها رد فعل غير سوى بالنسبة للمرعيل الحاضر من مخرجي المسرح من أمثال كرم مطاوع وسعد أردش وجلال الشراوى - وقفوا على طرف البقيض من مخرجي الرعيل الماضي من أمثال زكي طليمات وفتوح نشاأى وعبد الرحيم الزرقاني ، أولئك الذين كانوا يحسون موقعهم وراء النص المسرحي ، يفسرونه



الشحات والجلاد



الملك والملك وهديه السماء

لدى كبار مخرجي العالم من حولنا ، فيها هو المخرج المرمي الشهير « جانتون باثي » يقول ما يلي : « حص هو الجزء الأساسي في المسرحية ، بمثابة المحرك الذي تنطرحه بقية العناصر الأخرى . وكما هي النواة بعد أكل الثمرة ، لكي لا يفسد ، ينظر النص في المكتبة بعد أن يخرج المسرح العرض ، ليبعث ذلك السحر مرة أخرى »

كما المخرج السويدي المعروف « انجمار بيرجهان » يقول بالحرف الواحد : « عندما أقوم بالأخراج أبداً بالبحث عن المؤلف وراء المسرحية وعندما أعتقد أنني وجدته ووصلت إليه ، ألاحظ أنني قد وجدت من اعتبره من قبله » الذي يعيش فيه ، آخذ في البحث عن المسرحية وراء المؤلف ، أبحث عن التعديلات التي أدخلها الآخرون ، أبحث لا عن مختلف الطبعات ، بل عما أظن أنه النص الأصلي ، المسرحية النقية كما كانت يوم أن خرجت من قلم المؤلف »

أما المخرج السويدي المعروف « انجمار بيرجهان » فيقول بالحرف الواحد : « عندما أقوم بالأخراج أبداً بالبحث عن المؤلف وراء المسرحية وعندما أعتقد أنني وجدته ووصلت إليه ، ألاحظ أنني قد وجدت من اعتبره من قبله » الذي يعيش فيه ، آخذ في البحث عن المسرحية وراء المؤلف ، أبحث عن التعديلات التي أدخلها الآخرون ، أبحث لا عن مختلف الطبعات ، بل عما أظن أنه النص الأصلي ، المسرحية النقية كما كانت يوم أن خرجت من قلم المؤلف »

حتى أنني أعالي الشهير « لوي جوفيه » يقول : « هو الآخر ، من شيء يستطيع أن يتدخل

تفسيراً ولا يعيدون خلفه من جديد ؛ فقد آن الأوان بالنسبة لمخرجي المرحلة الثالثة من أمثال أحمد زكي وسامي العاصوري وأحمد عبد الحليم أن يتعرفوا على جهاتهم الأصلية بعد أن صاعت بوصلة الحركة الأخرائية بين طرفي التقيص في المسرح -

ومهما يكن من نوعية العلاقة بين المخرج والمؤلف وعلاقة كل منهما بالعرض المسرحي ، فالمعينة التي تعرض نفسها على مسيرة المسرح المصري في هذه المرحلة بالذات ، مرحلة الانتقال على مستوى المضمون من الأدب المسرحي إلى العرض المسرحي ، وعلى مستوى الشكل من المسرح التجاري إلى المسرح الترفيهي أو مسرح الدولة ، هي أن مسرحاً لا يحتاج إلى التجارب الفنية المفردة ، بل حاجته إلى التقاليد المسرحية الراسخة ؛ فانه قد تم المسرحية الأصلية هي الكيفية بخلق جمهور المسرح حتمياً ، وهي القدرة على تعبير طاقات الخلق والإبداع ، أما التجارب الفنية الجديدة أو ما يسمى بآخر الصيحات في المسرح ، فلا يمكن إجراؤها على الجمهور العرضي . وهذا ما يدركه المسرح الجليل المنصفين .

وعلى ذلك قد نلاحظ أن المسرح المصري لا يزال لا يحرص على توصيلها إلى الجمهور ، ولا يحرص على رؤية ما يفعله المسرح على سماع ما يقوله المؤلف ، ولا يحرص على سماع ما يقوله المؤلف من خلال المسرح ؛ كان لزاماً على المخرج أن

ولا يعني هذا تبعية المخرج للمؤلف وإسعاد شخصية الأول ؛ وإنما المخرج خالق للنص بمقدار ما يستطيع أن يجسده ، ومبدع هو الآخر بمقدار ما يستطيع أن يوصل رسالة الكاتب إلى الجمهور ؛ تماماً كما يكون الماعز أو الماسكرو حالاً للممثل الموسيقي من خلال ترجمة النوتة إلى لمن ومن خلال تحويل الإرقام إلى أنغام ، أما أن شبيب الماعز أو الماسكرو من عنده شيئاً إلى « النوبة الموسيقية » فهذا ما لا يجوز على الإطلاق .

ومستحسن أن نلاحظ على حق من حقوق المخرج ، ولكن إذا كان هو الذي يفسر عمه ربحي إذا كانت له نظرية في الإخراج كما في حالة بريخت أو بيتر قايس أو فريد ريش ديرفانت ، دولي بالمخرج أن يحترم نظرية المؤلف في الإخراج احترامه للنص المسرحي ، طالما أنه قد أخذ على عاتقه أمانة تقديم ذلك الكاتب .

وليس بعداً ما نقوله عن صلة المخرج والمؤلف بالنص المسرحي ، وإنما هو شيء متعارف عليه

منه دبرت سيات بؤرة للحدث المسرحي ينبع منه الحدث ويرتد اليه أبداً . وفي كل مرة تتم السخرية بفئة من هذه الفئات .

ولكن ما هي قصة ذلك الشحاذ ؟

قصته أنه رجل آثر الحرية وفضل أن يتحرر من كل شيء ، حتى من تلك الوظيفة التي تعرضها عليه الدولة لتثريه من عشاء الشحاذة ، ففي الوظيفة استماء ، وفي الانتماء حد من الحرية ، إذن فليبق شحاذاً ، حتى ولو كان هو الشحاذ الوحيد والاخير في العالم - ويضطر الملك الى مصادرة حريته ، فحرية التسول ليست مكفولة لأحد ، ولكن لأن الملك يحكم دولة ديمقراطية فهو لا يصادر حريته بالقوة ولكن بالاقناع ، لذلك يضطر الى الدخول معه في «مباراة تسول» حتى اذا كسب المحدث المباراة وخسرها الشحاذ ، كف الاخير عن اشحاذة ، وتحقق للملك ما اراده وهو خلو مملكته من الشحاذين .

وينزل الملك عن العرش ، ليرتدى اسمال والشحاذين ، ويدخل مع الشحاذ في مثل هذه المباراة العجيبة ، التي تسير في النهاية عن فوز الشحاذ الاصل وليس الشحاذ المثلث ، وكما ان الشحاذة وطبيعة لا يبيعسها الملوك ، وكان لشحاذ الحمصي عو الملك . يريد ، بينما الملك الحقيقي شحاذ لا يريد ، فقير لا يقوى على كسب قوته ، والشحاذ الاصل أو الشحاذ ، أعجز الشحاذين جميعا ، بل هو أفقر خلق الله .

وعطفاً من الآلهة على البشر ، تقرر السماء أن تبحث بهدية الى أفقر انسان في العالم ، الى الملك «نيوخذ نصر» ملك بابل الذي يرتدى الآن اسمال الشحاذين ، وتكون الهدية فتاة نورانية على جانب هائل من الجمال ، انها الفتاة «كوردوي» التي بعثت بها السماء مع ملاك له لحية طويلة حمراء ، يرتدى هو الآخر ملابس الشحاذين . وينزل الملاك في نهاية المباراة التي كانت قد جرت بين الشحاذ الحقيقي والشحاذ الملك ، ليتعرف في «الشحاذ الملك» على أخيب شحاذ فوق الارض ، وأفقر انسان في العالم ، وبفضل هاتين الميرتين يهديه الملاك هدية السماء ، يهديه الفتاة كوردوي نقاء ما خسرت يدها .

ولكن الفتاة النورانية الحاملة سراعاً ما يحجب أملها في حبیبها عندما تكتشف أنه الملك وليس لشحاذ ، لقد أحبت في الملك الشحاذ ، ولم تحب

في الشحاذ الملك ، وهنا كانت أزمته بل كانت مأساتها ، وهي الازمة التي حاولت أن تصع فيها بيت دمه محبرة اياه بينها وبين العرش ، بين أن يكون له ويترك العرش ، أو يحتفظ بالعرش وتعود هي الى السماء ! وتتحول أزمة الملك الى مأساة ، لقد أحبها بالفعل ولم يعد قادراً على الخلاص من حبها ، ولكنه لا يقدر في الوقت ذاته على التخلص من عرشه ولا من شعبه ، وعدوه الملك انسابق ودمروا واقف له بالمرصاد !

وتبلغ مأساة الملك ذروتها عندما يقع الشعب كله بكافة فئاته في حب هذه الفتاة ، لقد أحبها رجال الدين ، ورجال السياسة ، كما أحبها العلماء والشعراء ، بل لقد أحبها الكادحون أيضاً من عمال وفلاحين - وتسمى الجميع أن تكون الفتاة من حظ أحدهم ، ولكن الفتاة رفضتهم جميعا ، لانها رفضت قيمهم السلطة والجساء والمال ، وفضلت عليهم الشحاذ ، أي شحاذ ، وعينا يحاول الملك امساعها بالزواج منه انقاداً لمملكته ، وانقادا حصاره اهابلية من الضياع ، ولكن الملك لا يقدر على أن يكون ملكاً ، ورفض الملك أن يكون ملكاً .

وتسمى الملك الى أزمة حقيقية لا هي عرش الملك فلولل ، ولا هي مملكة بابل كلها ، ولكن في الارض جميعا ، انها امتحان قاس القته السماء فوق صمير الارض ، وأصبح لزاماً على أهل الارض أن يجتازوا ذلك الامتحان . وهكذا لم يجد الملك بدا من التعرض بهدية السماء ، تحذ رفضها لأنه رفض أن يتنازل عن عرشه ، وما هو الآن يعرضها على من يقدر على التنازل عما يملك ، على من يقدر على أن يكون شحاذاً .

وعلى مشهد من أهل بابل جميعا ، يعرض الملك هدية السماء على سكان الارض ، يعرضها عليهم فرداً فرداً ، في مقابل أن يتنازلوا عن ثروتهم اذا كانت ثروة السماء هي الثروة الحقيقية ، ولكن الجميع يرفضونها واحداً بعد الآخر ، فليس في مقدور أي منهم أن يكون لا شيء من أجل شيء ، بل أن يكون لا شيء من أجل لا شيء !

وأمام اصرار الفتاة على ألا تتزوج الا شحاذاً ، وأمام رفض الجميع لفكرة أن يكونوا شحاذين ، وأمام خلو المملكة كلها من شحاذ واحد ، بعد أن قضى الملك عليهم جميعا بالوظيفة ، قررت بابل

حكومه وشعبيا طرد الفتاة ، ورفض هدية السماء ! وهكذا تخرج بنت السماء من جحيم الارض ، تعود الى حيث كانت تورا يسعى مع النور ، بدلا من أن تكون ترابا يمضي فوق التراب !

وعلى خروج الفتاة من بابل الى حيث الصحراء ، الى حيث « ارض نلعم في ضوء فجر جديد .. مليئة بالآمال بالانتماءات ، ولكنها مليئة ايضا بكثير من الوعود وبالآغاني من أجل صبح جديد ، نحتفى الفتاة ، وعلى وقع اختفائها تجلجل كلمات الملك : « لقد تخليت عن هذه الفتاة من أجل الله تم ، ورئيس الوزراء تخلى عنها من أجل الدولة وكبير الكهنة خذها من أجل الدين ، وأنتم جميعا خذتم هذه الفتاة من أجل ثرواتكم .. من أجل كل ما تملكون .. الآن تسود قوتي وسلطان نفوذى كل شئ .. الدولة والدين وكل ما يملك الشعب » ..

وهكذا تنتهي مسرحية ديرنمات « هبط الملاك في بابل » وكان ملاك هذا الكاتب السامري في قسوة ، هو القنبلة المضخية التي مسفتت من السماء انكسرت .. - عن لارس .. - وحدها واحدا بعد الآخر ، وتهبط بهم جميعا الى سطح الارض !

ان مسرحية « هبط الملاك في بابل » شأن باهي مسرحيات ديرنمات التي لا تكاد تنسى ، يقذف بها هذا الكاتب في وجه الحضارة الغربية وعريضة اتهام جديدة يدن بها ميذا الديمقراطية في العصر الحديث ، ثم هي بعد هذا كله سخرية « ردة سياسيات الحياة في الضفت الاخير من حرب العشرين » هذه التي أصبحت أرخص من أن يضحى فيها بشئ من أجل الحب أو من أجل ابراءة أو من أجل الجمال !

ان ملاك ديرنمات قنبلة مضخية تهبط من السماء ، ولكنها قنبلة مسيلة للدموع !

ثالث هي معطيات مسرحية « هبط الملاك في بابل » ، وذلك هو مكانها من مسانير مسرحيات ديرنمات ، والذي يعنينا الآن هو الطريقة التي قدمت بها هذه المسرحية فوق خشبة مسرح الحكيم .

الواقع أنه مهما يكن من سلبيات باقى مسرحيات ديرنمات التي سبق أن قدمت على خشبة مسرحنا المصرى المعاصر ، فإن هذه السلبيات جميعا لا تكاد تساوى شيئا اذا قيس

ما هي هذه المسرحية الاخيرة ! فأقل ما يقال في المسرحيات السابقة أنها ظلت محتفظة بأسمائها الحقيقية ، وبخصوصها الاصلية ، وبكل ما بقى فيها من معاني حرص الكاتب على إيصالها الى الجمهور . أما هذه المسرحية الاخيرة فأول ما يلاحظه عليها هو أن بكارتها قد فضت بشكل غير مشروع ! انتزع عنها عنوانها الاصلى فأصبحت « سلطان زمانه » بدلا من « هبط الملاك في بابل » على ما في العنوان البديل من تضليل للجمهور الذى اختلط عليه أمر السلطان فلم يعرف ان كان السلطان المقصود هو الملك الشحاذ أم الشحاذ الملك .

ومهما يكن من أمر الترجمة التي قام بها الكاتب أنيس منصور ، والتي حافظ فيها على نص المسرحية فضلا عن روحها العام ، فقد عهد الى آخر هو الممثل « أحمد عفيفي » بأعداد النص للمسرح ، نعم ، أعداد النص للمسرح وتحويله الى العامية ، وكاننا بأزاء نص غير مسرحي لم يكتبه مؤلف مسرحي ، قصص بكتابتة خشبة المسرح ! وعلى فرض هذا كله ، على فرض أن نص ديرنمات « حثا » الى أعداد مسرحي ، فمن هو الاولى بالقيام بهذا العمل ، انيس الاولى به المترجم الاسمي ، ام المؤلف الاقدر على فهم ديرنمات ، والاكثر دراه عن ادب هذه المسرحية ؟ خاصة اذا كنا بدراء رحمة بشار أكبر ما يمتاز بأسلوبه البارع الذى كان يمارسه في يوم آلاف القراء ، فضلا عن اننا نرى في عمليات التحويل والاعداد ..

المثير في مسرحية ديرنمات بعد أن انتزع عنها اسمها الاصلى ، انزععت عنها ترجمتها العربية ، ثم سعى بعض معاني ، الاكثر اسي حاول أحمد عفيفي أن يصوغها بالعامية المصرية مستعينا في ذلك بكل ما ملكته يده من مؤنولوجيات شعبية ، وعبارات فكاهية ، وحوار « فطمة .. » من راحة معدته بالعبث ، ثم اقتصد عن الاغاني الهيامة للتلعين . أضف الى هذا جميعه تدخله في تغيير الاسماء ، فبدلا من اسم الفتاة « كوروي » استخدم اسم « هدية » ، وبدلا من اسم الشحاذ « عاقى » استخدم اسم « باقى » ، وبدلا من « نمروذ » اسم الملك السابق استخدم « النمروذ » حاعلا من الاسم صفة ! وتبحث عن تبرير لهذا كله فلا تكاد تجد تبريرا على الاطلاق - التبرير الوحيد هو تقريب العمل الى الجمهور ، أى جمهور ، ان الجمهور الذى آل على نفسه أن يشاهد مسرحية لديرنمات ، لا بد وأن يفترض فيه سلفا أنه جمهور مسرح ، وأنه يريد أن يشاهد نوعا من الفن الرفيع ، وبدون هذين الافتراضين نكون قد خسرنا فن ديرنمات دون أن نكسب فردا واحدا من ذلك الجمهور .

الملاك الهابط من السماء والصاعد إليها مرة أخرى، وحيث مستويات المسرح التي تميز ما بين الأرض والسماء، وحيث الاضائة التي توحى بعمق الأرض ونورانية السماء وسقوط برج بابل، نراه يعود ليكسر هذا الإيهام بالقاء الستار، وأداء الارشادات المسرحية، ومخاطبة الممثلين لجمهور الصالة كما تفعل شخصية الراوى في مسرح بريخت، ولا يكتفى «سمير المصغوري» بالتأرجح بين كسلا لمستوبين من الاخراج، مستوى الإيهام التقليدى فى المسرح الارسطى، ومستوى الاغراب التعليمى فى مسرح بريخت، بل يضيف اليهما مستوى ثالث هو «المسرح الشامل»، أو ذلك المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت والرقص والغناء على حد تعبير أرتور آدموف.

وربما كان هذا هو ما أحسه سمير المصغوري، وما اعتقد عنه بقوله: «معدلة لثمرتنا على بعض عناصر المسرح وأسكاله وتركيباته» ولثمرتنا عند تلك تكون اعترافا بقسوتها أو مداعبة لها، «... أنا إذا قبلنا باعتذاره، لا يمكننا أن نمنح المسرحية أي شيء من تلك القيمة التي نمنحها للمسرحية» ولعلنا نرى في هذا ما يعنيه سمير المصغوري عندما يتحدث عن «المسرح الشامل» وانما الاستخفاف بالتقاليد المسرحية دون أي بديل أو تطوير هو المسئول عن هذا كله، «... أنه من حق سمير المصغوري ومن حق كل انسان أن يصرخ بأعلى صوته قائلا: «يسقط العالم» ولكنه لن يكون نائرا الا اذا اكمل عبارته بقوله: «أنا ابنه افضل مما هو» «... هنا وهنا فقط يستطيع أن يكون نائرا، وليس انتورة هدها، وانما الثورة...»

على أننا اذا تركنا قضية الاسلوب المسرحي من اخرج «... لا يكتب عن حد تعبير المسرح في كئالوج العرض المسرحي من «دوى الحساسية الفكرية الشديدة» والمشهد فكرت «...» فإما في تفسير الاحساس بالحدود المسرحية، لا نستطيع أن نقولها بوضوح ان ديرنات لم يكتب مسرحيته لكي تكون مسرحية هزلية وخصبة تدلغ أحاسيس الجمهور وتشبع البهجة في نفوسهم والتمتعة في صدورهم وانما هي كوميديا قاتمة أو سوداء، تضحك الجمهور، ولكنها لا تضحك عليه، تستدر

وتترك المسرحية عنوانا وصياغة لننتقل الى الاخراج، ونتعرف على الاسلوب الذي حاول المخرج من خلاله أن يقدم معطيات هذه المسرحية الى الجمهور، الواقع أن «سمير المصغوري» الذي لم يجد أمامه من مسرحية ديرنات سوى اسم الكاتب فقط، لم يجد حرجا شديدا في التلخيص من الطابع المسرحي لهذا الكاتب، واطلاق العنان لعضلانه الاخراجية وخياله الاخراجي الخصب، فقد استهل رؤيته الاخراجية بافتراض انه انما يقوم بتقديم «بروفة مسرحية»، وتحت كلمة «بروفة» استباح لنفسه أن يغير ملامح مسرح ديرنات تغييرا جذريا كاملا، فإذا كان مسرح ديرنات بعمامة ومسرحية «هبط الملك في بابل» بنوع خاص، هو مسرح الإيهام الكامل الذي يقف على الوجه الآخر من المسرح التعليمي أو مسرح الاغراب وهو ما عبر عنه ديرنات نفسه بقوله: «لا أكره شيئا بقدر ما أكره المسرحيات التعليمية، فالمسرح عندي شيء آخر» «... فقد عدت سمير المصغوري» الى كسر الإيهام المسرحي بدون حرج نصري سوى انه انما... بروفة مسرحية. وهكذا... المسرحية... الستار واسداله وهو التقليد الذي يطوقه مسرحيات من المسرحية... الارشادات المسرحية التي نصير عليها... وتمثيلها فوق المسرح، هذا فضلا عن استخدام أسلوب «المسرح الشامل» في المسرح الموسيقي والرقص والغناء تحميها جميعا لوجعلت واحدة، وهو الأسلوب الذي شاع في مسرحنا المعاصر بمبرر وبلا تبرير، والذي لا نملك في مناقشته الا الاستعانة بما قاله الكاتب الشهير «أرتور آدموف»: «المسرح الشامل، ليس ذلك التهرج الذي أطلق عليه البعض هذا الاسم! ليس هذا المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت، والغناء، والرقص» ولا أعني أن الغناء والموسيقى، بل والرقص، لا مكان لها في المسرح» لكن الغناء مثلا لا معنى له ان لم يكن له دور معين كما هي الحال عند بريخت، حيث ينقل الغناء بالمتفرد من مستوى إلى آخر، من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم».

وهكذا نجد أن «سمير المصغوري» بدلا من أن يصدر عن رؤية اخراجية واضحة ومحددة، يعالج من خلالها أبعاد العمل كله، بحيث تصنع العرض بطابع متجانس ان لم يكن متكاملا، تختلط في أكثر من أسلوب فحات رؤيته ضبابية غير واضحة أو واصله! ففي الوقت الذي احتفظ فيه ببقياسيا من أسلوب الإيهام التقليدي حيث

الآخر من « عبد الحفيظ النطاوي » ، كان « حسن عابدين » موفقا هو الآخر في دور المليونير نجيب لقد استطاع بحق أن يكشف من خلال هذا الدور عن طاقة كوميدية هائلة سواء من خلال كئلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية أو من خلال جهازه الصوتي الشديد القدرة على التلون ، ولو أن هذا الممثل صمغ مساره الكوميدي بالاقتصاد في الحركة لمسلة ، والالتزام بحدود الدور دون خروج . كثر ، على النص ، لكن أفضل من ذلك بكثير .

أما « نادية رشاد » في دور الفتاة « كوروي الهابطة من السماء ، فيبدو أنها كانت أقل اقتناعا بهذا الدور ، لذلك لم تعشقه ولم تحيه ، ولم تستطع الدخول تحت جلد الدور والخروج منه بمثلة قادرة على السخرية المريرة في مواجهة كل هؤلاء . والانفعال المأساوي الحزين في مواجهة نفسها ومن بعدها السماء ومن بعدها لأرض ، كانت صائبة فوق خشبة المسرح وكأنها تقف عليه **الجزء الأول** . رغم الكثير من الأدوار السابقة التي أدتها هذه المثلة بنجاح كبير .

في خبر الممثل الكبير **عبد المنعم إبراهيم** في **الجزء الثاني** ، الذي كان بحق سيد العرض ، على الإصااك بأبعاد دوره ،

وصحيح أن طاقة عبد المنعم إبراهيم الكوميدية تفوق إمكانيات الدور بكثير ، ومع هذا لم يفجر هذه الطاقة إلا من خلال الدور وفي داخل الدور ، دون أن تستهويه بدعة الخروج على « النص » أو بالأحرى على الدور إلى حيث اقتضت الكلمات العابرة ، وتصيد الدخول في عنفشات مع الجمهور . لقد كان عبد المنعم إبراهيم مثالا كبيرا رغم صغر دوره .

انه مهما يكن من كلام عن هذه المسرحية ، فربما كان وصف المخرج سمير العصفوري لها بأنها « بروفة مسرحية » هو أصدق وصف وأبلغ كلام لمسرحية « هبط الملاك في بابل » لم يرقع عنها الستار بعد ، انها لا تزال بروفة مسرحية .

ان الملاك لم يهبط في بابل كما قال ديرنمات ، ولا بابل هي التي هبطت كما يقول انيس منصور وإنما الذي هبط هو المسرح !

صمغكانه ولكنها الضحكات المصحوبة بالدموع ، ان ديرنمات انما يقصد بمسرحيته توعية العصر الذي يعيش فيه ، وقضح الأكاذيب التي باتت حسانو ممرزه في النصف الثاني من القرن العشرين . هذه الأكاذيب هي القيم والمبادئ والمثل لعلي . وغيرها من الأشياء التي اخترعها الإنسان الأوروبي المناصر لينظم بها العوضى ، ويسخ بها الخرافة ، ويشرع بها الخداع ، ويمصط بها الجنون . وهذا كله هو ما كشفه « الملاك » في هبوطه الرائع المروع ، ذلك الهبوط الذي أخذ في طريقه كل شيء .

ويبدو أن سمير العصفوري آخر هو الآخر أن يأخذ في هبوطه كل شيء ، بتحويله كوميديا ديرنمات السوداء إلى فكاهة حزلية تبتز الضحكات ، وتغدغ الحواس الخمس دون أن ترتفع إلى الوظائف العليا في الدماغ ، ومن هنا كان اعتماده في توزيع بعض أدوار المسرحية على ممثلين حزليين باستثناء الممثل الكبير « حسن البارودي » والممثل المعروف « عبد الله غيث » اللذان لم يكونا في أسعد حالاتهما لعمه فقام كل واحد منهما بدور المليونير .

أما الأول في دور الملاك فقد بدل كل ما كان عليه من جهد في يسمح به سمير ، و « كان » مساهمنا في استعادة لقطه من تاريخ مسرحنا الحديث ، وربما يكون له أن الوقت الذي نكرم فيه هذا الفنان الكبير ، أما الآخر فيبدو أنه قد ضل طريقه في هذه المسرحية ، وهبط خطأ على هذا الدور ، ذلك أن عبد الله غيث يحكم أدواره السابقة وبحكم اعتداده الفنى وتكوينه الصوتي والبدني ممثل تراجيدي ممتاز ، ولا يصلح لأداء مثل هذه الأدوار الكوميدية ، ومن هنا كان الانقسام الواضح في أدائه بين الممثل التراجيدي الأصل وبين الممثل الكوميدي الطاري . وهو ما تجسد في صراخه الجهوري الذي القناه ، والاعتزازات السخيفة المقروصة عليه من تصور الدور .

وبما عد هذين النجيين ، كأن عبد الحفيظ النطاوي معقولا في حدود دوره ، قادرا على التكيف مع أبعاد الدور بعدد الامكان ، وهو دور « رئيس الوزراء » الذي رغم كل ما فيه من تهريج إلا أنه كان يحتاج من هذا المثل إلى الكثير من صبط النفس والقليل من البصق على الأرض ، وعلى الوجه

تاريخ الإنسان

(عن بيت لأبولونيوس)

شعر : أرشيبالد ماكليس
ترجمة : محمد البخاري

أرشيبالد ماكليس

من رواد الشعر الأمريكي المعاصر ، حفلت حياته بالكثير من التجارب الحية والخبرات العملية ، كما حملت أعماله بتجارب متعددة في حقول كثيرة أهلته لأن يخصص بوعي وخبرة وبشكل متميز كذلك في مواضيع الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع .

هذا فصلا عن أشعاره الكثيرة التي تحسنت فيها عن التجربة الإنسانية كما يراها ويعرفها الشاعر . أرشيبالد ماكليس بتجربة التعليم الجامعي عندما حاصر طلبة عصره سوابقهم في جامعة هارفارد ، وتقلب في مختلف المناصب الإدارية وحكومية فكان أميناً لمكتبة الكونجرس . كما كان مسؤولاً للدولارات المتحدة في إدارة اليونسكو ، وهو بالأساس " فورشن " FORTUNE ، وقد قادراً لإسهاماته الإبداعية في " Poetry & Experience " من أهم ما كتب حول قصايا الشعر المعاصر ، وقد قام بترجمته إلى العربية الشاعرة العربية المعروفة ، سلمى الخضراء الجيوسي .

واسينا من كانوا سيكون من الخوف

فوق مناكبنا

أما من واسونا نحن فقد غابوا عنا

صارعنا فوق سدود من أجل المجد

وسط لهيب الشمس

أطلقنا دقات طبول

مشينا في موسيقى الضحكات

نحن شربنا وبردنا في القش

في أحضان الأحلام البديهة ..

ورأينا الأنجم في شعر الفتيات

تاريخنا خطر مأساوي ونبييل

مات كثير منا أنسيانهم

وتهاوت ممن قطعت عنها الطرقات

طال بنا العمر على الأرض وعشنا شرفاً

خطر مأساوي ونبييل

أما يعرفون الشمس على الأوراق الخضراء

وبنينا دوراً من حجر ذات زخارف أبدية

ونعتنا الصخر القاسي كي نعطى

أحواضاً كلها

نحن وثقنا بغطانا فوق الأرض

وعرسنا القمح زرعنا الكرم والتفاح

كنا نعلم أن سوانا ماتوا

مع ذلك عشنا نعمل في إخلاص

وسم، الإخطار

نحن وثقنا بوعود أعطانا إياها

جبهات نساء

انجبنا أطفالاً بالليل

في دفء الأنسجة الصوفية

أخبر من « عبد الحفيد التطاوى » ، كان « حسن عابدين » موفقاً هو الآخر في دور المليونير نجيب لقد استطاع بحسب أن يكشف من خلال هذا الدور عن طاقة كوميدية هائلة سواء من خلال كئلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية أو من خلال جهازه الصوتي الشديد القدرة على التلون ، ولو أن هذا الممثل صحيح مساره الكوميدي بالاقتصاد في الحركة أيسر ، والالهام حدود الدور دور خروج ، كبر ، على النص ، تكب اتصل من ذلك بكثير .

أما « نادية رشاد » في دور الفتاة « كوروي الهابطة من السماء ، فيبدو أنها كانت أقل اقتناعاً بهذا الدور ، لذلك لم تمشه ولم تحياه ، ولم تستطع الدخول تحت جلد الدور والخروج منه بمثلة قادرة على السخرية المريرة في مواجهة كل هؤلاء ، والانفعال المأساوي الحزين في مواجهة نفسها ومن بعدها السماء ومن بعدها الأرض ، كانت ضائعة فوق خشبة المسرح وكأنما تقف عليه المثلث الأولى ، رغم الكثير من الأدوار السابقة التي دها . » المثلثه بحاجة كبير .

بكر عبد المنعم إبراهيم في دور « كوروي » ، الذي كان بحق سيد العرص ، فاعاد دور « كوروي » على الامسك بأبعاد دوره ، قدره على الإطلاق بهذا الدور فوق المسرح وصحيح أن طاقة عبد المنعم إبراهيم الكوميدي تفوق امكانيات الدور بكثير ، ومع هذا لم يفجر هذه الطاقة الا من خلال الدور وفي داخل الدور ، دون أن تستهويه بدعة الخروج على « النص » أو بالأحرى على الدور الى حيث اقتضت الكلمات العابرة ، وتصيد الدخول في قفشات مع الجمهور . لقد كان عبد المنعم إبراهيم مثلاً كبيراً رغم صغر دوره .

انه مهما يكن من كلام عن هذه المسرحية ، ربما كان وصف المخرج سمير العصورى لها بأنها « بروفة مسرحية » هو أصدق وصف وأبلغ كلام مسرحية « هبط الملاك في بابل » لم يرفع عنها الستار بعد ، انها لا تزال بروفة مسرحية .

ان الملاك لم يهبط في بابل كما قال ديرنمات ، ولا بابل هي التي هبطت كما يقول أنيس منصور وإنما الذي هبط هو المسرح :

ضحكاته ولكنها اصحكت المصحوبة بالدموع . ان ديرنمات انما يقصد بمسرحيته تحرية العصر الذي نعيش فيه ، وفضح الأكاذيب التي باتت حقائق مقررة في النصف الثاني من القرن العشرين . هذه الأكاذيب هي القيم والمبادئ والمثل العليا ، وغيرها من الأشياء التي اخترعها الانسان الأوروبي المصاصر لينظم بها القوضى ، ويسخ بها الخرافة ، ويشرع بها الحداد ، وينطق بها الجنون ، وهذا كله هو ما كشفه « الملاك » في هبوطه الرائع المروع ، ذلك الهبوط الذي أخذ في طريقه كل شيء .

ويبدو أن سمير العصورى أثر هو الآخر أن يأخذ في هبوطه كل شيء ، بتحويله كوميدياً ديرنمات السوداء الى كفاة هزلية تبتز الضحكات ، وتغدغ الحواس الخمس دون أن ترتفع الى الوظائف العليا في الدماغ ، ومن هنا كان اعتماده في توزيع بعض أدوار المسرحية على ممثلين هزليين باستثناء الممثل الكبير « حسن البارودي » والممثل المعروف « عبد الله غيث » اللذان لم يكونا في أسعد حالهما الفنية معام كن هبوط الدور . أما الاول في دور الملاك فقد بذل كل ما يمكن من جهد في سبغ به سحره ، كما كانت مشاهدتنا له استعادة لقطعة عروبة ، في تاريخ مسرحنا الحديث ، وربما يكون هو أول الوقت الذي تكرم فيه هذا الفنان الكبير ، أما الآخر فيبدو أنه قد ضل طريقه الى هذه المسرحية ، وهبط خطأ على هذا الدور ، ذلك أن عبد الله غيث بحكم أدواره السابقة وبحكم اعداده الفني وتكوينه الصوتي والبدني ممثل تراجمي ممتاز ، ولا يصلح لأداء مثل هذه الأدوار الكوميدي ، ومن هنا كان الانقسام الواضح في أدائه بين الممثل التراجيدي الاصيل وبين الممثل الكوميدي الطاريء ، وهو ما تجسد في صراخه الجهوري الذي ألقاه ، والاعتزازات السخيفة المفروضة عليه من تصور الدور .

وفيما عد هذين التنجين ، كان عبد الحفيد التطاوى معقولا في حدود دوره ، قادرا على التكيف مع أبعاد الدور بقدر الامكان ، وهو دور « رئيس الوزراء » الذي رغم كل ما فيه من تهريج الا أنه كان يحتاج من هذا الممثل الى الكثير من ضبط النفس والتقليل من البصق على الأرض ، وعلى الوحه

العبد في الأرض

نحطم ذلك الحجاب الذي يحول دون رؤيتها له ، فتعلمت أن تفتح باب الحجرة لكي ترى الشاب ، مطاهرة بأن ذلك قد حدث سهواً ، وبدون قصد .. لكنها لم تنج من العقاب ، فقد اندفعت أمها نحوها ، وانهارت عليها ضرباً ، وصفعاً .. لقد أيقنت على أثر تلك الحادثة ، أن الزواج لن يحررها من هذا الأسر ، فسوف تنتقل من حجرة إلى حجرة ، وأصبح .. بعد ذلك مخرج مشكك من مشكلات المجتمع ، والعرض فيها يقوم على السرد ، والوصف ، وسرد .. وكان أولى بانزول أن بشكل مادته تشكيلاً رمزياً ، يوحى بذلك التنازم الذي تعانيه البطلة ، لكنه أبى إلا أن يقدم قصته في سياق خبري يخلو من التركيب والتشكيل ، كذلك يمكن أن تصدى هذه الملاحظة على قصة « البيت كبرت » .. فهي تعبر عن نفس المشكلة التي شغلت تفكير الكاتب في بدء عهده بالكتابة ، ولقدسة تنقل إلينا موقف تلك الفتاة التي تتميز بين قوتين متعارضتين : قوة الطبيعة التي تدفعها إلى الانطلاق وتحطيم الجوارح ، وقوة البيت ، الكبح التي تفرض عليها الانكماش ، والانزواء ، حتى سمي أن تفقد أنوثتها ، ونصرتها إلى عود إلى حياة الطفولة ، والمرح ، واللهو ، حتى لا ريب ، ولا حسيب .. ولكن هيهات ، بل لا بد أن يصاح لأمر أبيها بعد أن قد كبرت ، وأنه يسعى

على أن يتقرب عبد الله القويري لم يقف عند حدود التشكيل الخرفي لمجرى الواقع ، وإنما رأيناها يتخطى ذلك في بعض قصص « العبد في الأرض » ، ففي قصة « باب الجنة » ، نجد رؤيتها تحول من الخارج إلى الداخل إذ يقوم بتشكيب حانه شعوره ما به طفل أبوه هو أنه لا يفقه حيلة الموت ، ومع هذا ، استطاع الكاتب أن يوحى إلينا بأدراكه تلك الحقيقة من خلال الموقف ، فقد ساوره الشك ، والقلق عند اللحظة التي منع فيها من الاقتراب من حجرة أبيه .. ودفعه الفضول إلى الاندفاع نحو الحجرة التي أغلق بابها ، فأمسك به عمه ، وراح يهديه من راحة فائلاً مرضى وأنه يحتاج إلى لكن الطفل لم يصدفه خصوصاً وأنه قد سمح مرحاً في البيت لم يألوه من قبل ، وتملص من قبضة عمه ، وهرع نحو الحجرة ، وما كاد يقترب من الباب حتى انفجر صراخ وعويل حاد .. وسرعان ما أدرك أن أباه قد اختفى عن عالمه وأنه قد صار وحيداً .. كذلك نجد الكاتب في قصة « عطيني قرشي » يحاول أن يصور ما يعتل في أعماق طفل من أحاسيس

وفي صوة هذا ، يمكن القول ، أن أهم ما يلاحظه على « عبد الله القويري » أنه كاتب قادر على أن يتطور باستمرار .. فهو بينه الأدبية سمو على حلال كتابته - شبيبة فشيبة ، وصبح ومرحياً ، وقد بدأ لكسبه وهو في حال من الحزن المستند بوقفة المعنى ، ذلك الواقع الذي لا يمكن في معنونه أن يفهم من نفسه ، وسجنت من عبثه الثقيل ، ومن ثم فهو حذر حذر الواعي لدى مذكر جميع تفصيلاته ، وأدى حربه .. وهو يبصره بعين فادرة على رصد حركته الظاهرة ولكنه لا يسعى إلى استبطائه ، أو القوص في أعماقه .. أنه يستخدم قوة إحصائه في معرفة ما يدور في عالمه من أشياء ، دون أن يستلهم بصيرته في الكشف عن وجه جديد من وجوه الحياة ، فلا غرابة أن نرى عملية التعبير هنا ، تنحصر في تجريد هذا الواقع في شكل مذكرات ذهنية ، وحقائق عارية وأفكار مجردة .

ذلك ما يمكن أن نلمسه بوصوح في أغلب قصص عبد الله القويري في مرحلته الأولى خصوصاً في مجموعته المسماة « العبد في الأرض » ، نرى كرسه يقوم بسكبي رؤيته الخارجية ، وتصوراته القريبة .. لا تتجاوز حدود السطح لا أرض ، بل أحسن حدوى يجوب الشوارع وقت الظهيرة ، سعيًا وراء روفة لكن أحداً من الأطفال لا يعب به والأطفال لديهم من صوف إحدى ما يعنيه عمه أحسن بأنه وانهم قد فرض عليه العزلة ، والحرمان فقد كان يقضي لو يحتفل بالعبد مثل غيره من الناس ، ولم يخفف من أحزانه إلا صديقه ، سالم ، الذي التقى به ، واصططحبه إلى بيته ، حيث رحبت بهما أمه ، وأعدت لهما وجبة من الطعام .. قصة لا تخلو من الخسوف الانساني ، لكنها صيغت في أسلوب أحساري تقريري باعد بينها وبين الأحكام الفنية المتشود .

ويحاول الكاتب في قصة « قرار الحفرة » أن يعبر عن أزمة تعانيها فتاة ، بسبب صرامة التقاليد .. فهو يجبرنا هنا - دون أن يوحى ، إلينا - بأن الفتاة حين تنصع أنوثتها في المجتمع المطلق ، فلا بد أن تتحجب ، فلا يجوز أن تنظر حتى إلى الشخص الذي جاء ليخطبها ، ولكن هذه الفتاة حاءها أحد الشبان ليخطبها فأصرت على أن

« الفرصة والقنص »

ويجمع عبد الله القويرى في كتابه الثالث « الفرصة والقنص » بين شخصين إيجابيين ، قادرة على اقتحام الحياة متحديين كل العوائق والسدود التي قد تقف في طريقها ، وبين شخصين ترفض الواقع ، وتؤثر العيش في عالم من التهويم والخيال ، ومن أمثلة النوع الأول قصة « الفرصة » والقنص » ، وقصة « كيسي الدقيق » .

ومن أمثلة النوع الثانى قصة « مات غريبا » وقصة المستنقع » .

« الزيت والتمر »

أما حين تنتقل الى المجموعة الرابعة ، وهي « الزيت والتمر » ، فنحن نلمس أبعادا جديدة في مجال رؤيته الفنية ، فهو يحاول التركيز على صدى الأشياء في أعماق البطل ، فالبطل ليس فاعلا لمعل قد وقع في الخارج ، وإنما هو مكتئب ، مردود المعنى ، وحسب من المؤثرات التي تعبر عما يجري في حياته الواقعية » .

فى قصة الزيت والتمر ، نرى أن يبرز احساسنا بالمفارقة عن طريق الصراخ بين حياة المدينة ، وحياة الريف .. شقيقتان يتنازعا على الميراث .. أحدهما يريد أن يبيع نصيبه من الأرض لكي ينتزع الى المدينة ، ويعمل بها حيث الاستقرار والأمن ، أما الآخر فيراعى العرف والتقاليد .. ذلك لأن في القرية حياتهم ، وكماهم ، ومصيرهم ، وتصدم الأم حين تعلم أن ابنها يريد فراقهم فتبكي في صمت ، لأنها تكره المدينة ، فالحياة في المدينة حياة بلا قلب ، حتى الضوء ، يبدو هناك باردا .. انه يشبه ضوء القمر الباهت ، أما الحياة في الريف ففيها وهج الشمس الذي يلمع الوجوه .. وفيها الفطرة والبراة والقوية .. ومن هنا كان غضب الشقيق الآخر الذي شئت بالحياة البسيطة الوادعة ، النابضة بالحلب والتأخي والتضامنه . ويصالح الكاتب نفس الموصوع في قصة « خطرات من القرية » ، فالبطل شخص ريفي ، أراد أن يزور ابن عمه الذى يقطن في المدينة ، فما أن وصل إليها ، حتى أحس

بالقرية ، والضمايح ، اذ صل الطريق ، وفقد رؤيته ولم يتقنه من تلك الدوامة التي يدور فيها ، إلا أحد أقاربه الذى كان ترحيبه به قاترا ، فقد قاده الى بيت ابن عمه وهو في حال من التراخي ، وكان ذلك الشخص يرمز الى روح المدينة الباردة التي لا تعرف حرارة العاطفة او نرم الريف الاصيل .

ومن التصورات التي يضيفها ، عبد الله القويرى ، في نثاها كتاب « الزيت والتمر » ، ذلك التصور الذى مؤداه ان الانسان لا يستطيع ان يعيش وحيدا عربيا في هذا العالم ، ومن ثم فلا يد ان يتاصل صد وحده ، وغريته ، وضياعه ، لا بد ان يلوذ بشئ يؤنسه ، ويملا عليه حياته ، فإذا لم يجد ، فعليه أن يعود الى ذكرياته ليستعين بها على العاش نفسه . هنا يعود البطل بذمه الى الماضي متمنيا في جوفه عن تلك الصور ، والأشخاص والأحداث التي صارت أنرا بعد عيش .. وبدلت بملحه ان يعيد خلق حياته من جديد ،

وفي هذا الكتاب ، نجد أن عبد الله القويرى ، يلمس روحا جديدة ، اذ يلمس في عالمه المصنوع ، روحا جديدة ، ثم يرفع احدى بعض ربه ، ويحيى عالمه المصنوع الذى يتميز بالبراعة والسلاطه ، وإتقانته .. وفي قصة « بلبي الصغير » ، وهي ضمن مجموعة « الزيت والتمر » ، نجد عالمن عتيقين ، عالما سوده الحرب ، وصارات الجوية ، والدمار ، وأب مستبد يفرس على أسرته الطاعة العمياء ، وعالم ذلك الطفل الذى يحتصن بلبي الصغير ، ويخشى عليه الخروج ومت انفصارات ، لكن أباه لأن دائما يزجره ، فهو لا يطيق اقتراب الكلب من ملاسبه حتى لا يدمسه ، وإن الطفل يعاني كثيرا من سوء معاملة والديه لكلية الصغير الذى ليس له أحد سواه .. فهو يتعاطف وهذا الكائن الضعيف الذى يزهد فيه الجميع ، وكما كان يؤسره أن يجد شقيقه الأكبر يشتركه هذا التعاطف ، وفي إحدى اللغزات الليلية حيث كان البرد فارسا لمخ الأب ابنه وهو يعاني الكلب ، محاولا أن يهدئ من روعه ، فقد كانت أصوات الانفجارات تدوى خارج البيت ، فما كان منه الا أن صرخ في وجهه ، مندرا بعباءه ، إذا لم يطرد الكلب فورا الى الخارج . وانصاع الطفل لأمر أبيه مكرها . وما أن انتهت الفارة حتى هرع الى كلبه ليطمئن على سلامته وسرعان ما صدم حين رآه ميتا .. وفي قصة « الشئ

الأصفر ، ، يجسم الكاتب المقابلة بين احساسين متناقضين ، يعانيهما « البطل » ، هنا طفل كان دائما يداخله احساس الفرح والبهجة يعقبه آيها بعد غيابه الطويل . . . ففى كل مرة يعود فيها الى سيب ، يدفع نحوه فيحمله الى صدره ويمطره بغلابل ويضعه فى سبسي من حوى وركبه لكنه يراه هذه المرة فى حابه عرسه كى بنوعها . . فهو يعرض عنه موليا وجهه الى حجره ، وقد زادت دهشته حين رأى أمه تهرع نحو أبيه وتطلق الباب خلفها . ويحس الطفل بالحيرة والذهول ، فهو لم يالف هذا التصرف لشاد الذى نذر من ولده ، ولم يجد حيلة منه سوى البكاء والصراخ والضرب بشدة على الباب معلن . ويفتح أمه الباب ، ويحاول أن يصرعه . الملقى فى الخارج ، لكنه لا يجد أحدا فى الطريق ، فقد كان الظلام كثيفا ، والبرد قارصا . الأمر الذى جعله يفرط فى البكاء والصراخ ، فقد أصر على أن يرى أباه ، وأخيرا سمع له أبوه بالدخول اليه . بعد حسي صامتا ، على معرفة منه . كان عاجزا من ادراك أى شيء يجرى أمامه ، فقد رأى أباه طريح العراش ، يتأوه من شدة الألم ، يتمتم بالشكر لله ، فقد كاد أن يقتل من الدمه . ومع الطفل آثار - - - - - وساقه ، ولمح أيضا تلك الصورة الثقيلة معلق معدة صفراء اللون يعطى الى أن أباه قد ارتكب جريمة - - - - - العقاب والقصاص .

ملاحظات

وبعد ، فقد بقى لنا أن نقول كلمة أخيرة وهي أن عبد الله القويى ، كان يستخدم فى بادئ الأمر - أسلوبا يتسم بالآلية ، والمباشرة ، وتعبر قصصه الأولى عن ذلك أحسن تعبير . . . ان الكاتب فى تلك القصص يفترق من الواقع اغترافا ، وينقله اليها فى سياق خبري ، دون أن ينتقى بعض عناصره المؤثرة ، ويعمل على تشكيلها تشكيلا رمزيا ، موحيا ، وكأنه بذلك قد أراد أن يتوخى الصدق فى كتاباته ، لكن هناك فرق بين الصدق فى الواقع ، والصدق فى الفن .

ومن الهنات التي نأخذها على كاتبنا أيضا فى - - - - - عبد فى الأرض ، أفعامة بعض النكبات - - - - - الأفرجه للجلبه فى أسفه العربيه من كنه (محرديا) فى قصه - - - - - أحزان صغيرة - - - - - كعدت - - - - - احد على لكاتب أنه يكرر بعض النكبات - - - - -

مثل كلة الوجود ، التي يستخدمها بكثرة فى قصة « لم يولد » .

ومما يمكن أن يؤخذ أيضا على الكاتب ، أنه يستخدم فى حوار كثير من قصصه ، العامية الليبية ، وهى غريبة على القارى العربى غير الليبي .

تم نلاحظ فى مجموعة « العيد فى الأرض » تكرار الكاتب الاسم « سالم » فى أكثر من قصة . . . فترى بطل قصة « العيد فى الأرض » اسمه « سالم » ، وفى قصة « عطيتى قرش » نجد الطفل يطلق عليه اسم « سالم » ، كذلك نجد الفتاة فى قصة « مسارب بين الصخور » تسمى باسم « سائلة » . . . والحق أننى لا أدري هل يعنى الكاتب بتكرار تلك التسمية شيئا بعينه أو أنه سم من الأسماء الشائعة الشهيرة فى ليبيا وأجودا نلاحظ فى مجموعة « قطعة من الخبر » شيئا الأول ، أن الشكل فى قصة « قطعة من الخبر » محلحل ، فلم يحاول الكاتب فيها أن يصفى - - - - - شعورية ، تربط بين جميع - - - - - سيلم فى شكل مكس وأخر ، علية الشخصيات ذات الطبيعة الثابتة ، وإن كان قد استطاع أن يتخلص من هذا فى قصصه التالية فى قصة « الخاتم » مثلا ، نجد الأب نمطا لميلل وانسوة والأناية ، فهو لا يهمل سوى جمع المال ، حتى ليحرم ابنه وزوجته من كل شيء . رغم الكنوز المكسدة التي يملكها ولقد دفعه الجشع ذات يوم الى انتزاع خاتم ذهبى من اصبع ابنه ، كانت أمه قد أهدته اليه . كذلك نجد فى قصة « صراع » نمطين متنافسين من الشخصيات ، أحدهما يميل الى التشاؤم ، والآخر يغلب عليه التفاؤل فالكاتب يورع مادته فى صوه خطين متوازيين لا يلتقيان .

ومهما يكن من أمر ، فإن موهبة « عبد الله القويى » قادرة على أن تطور نفسها باستمرار فهو فى كل كتاب جديد يجود فى الأسلوب ، والصياغة ، فهو يحرص على أن يتغذى الهنات التي عرضتها لها .

حييتي

تسألني

بدر توفيق



أعبر كالليل ، من القرى الى القرى .

أعبر كالنهار من مدينة الى مدينة ،

أعبر كالصيف من الحقول للحقول ،

أعبر كالربيع في الشوارع الدافئة المسكونة .

انا اخضراد الشجر الدابل في الخريف ،

ضمادة الجرح ، وراحة النزيف .

صوتك يا حبيبتى يأتى الى فى اواخر الليال ،

نورا سماوى الخفيف ،

يعلمنى عبر انفرادى ، وتوحدى المخيف ،

فاستجيب للشعاع ، استجيب للظلال ،

لعل فى اواخر الليل العنيف ،

نحيل بى قبائره الالم ،

آنمو على أوتارها حرفا فحرفا ، نفما بعد نغم .

حبيبتى تسألنى ، تسألنى والالم القتال ،

ريح غلاية حب من حرجاب الوطن .

دفت الهوى ، حسسى دعى موجع الزمن .

طفة تثبت القلوب فى هول المحن

قالت نعال ، نرحل الليله فى الخيال ،

لعل ريح الحب تغفر الشجن .

فلت دعى فوداح الانتقال ،

تجثم فوق القلب ردحا فادح الثمن .

قالت ألا ترى هنا فى مدخل البلىن ،

سحابة راكدة تسد حلقى ،

فتحجب الشمس عن الأعماق ؟

أواه يا مصاحبى من ألم الأحلاق ،

حين يصير الكون جامدا وفاقدا ،

وليس غير كتلة من الدم المراق ،

تجملت ، فانبئت صخرا زجاجى الشراك

أرحل فى قسموته لعلنى أكره ان اراك !

فلا أرى سواك ، لا أرى سواك !

حبيبى بكى ، وأنا أبكى . والعالم لا يبكى مانبكى .



الخطات القلقة

في مظف



انزلني اخبرني من من اصابعها . وراح يرطم بامضاه فيعد صوب ارضها الى
صباح يفسد كفرح خيل قوسا مجتهدا * ويستيقظ من سباتها شعثا به ودمره
يسعد الخواص من حبيب قنع احدا ما قد سبه لا يندح عنها المفقس . او يقول
شفتها و يدحار وحيدا الضمير في هذه حجب عن ذلك العرب * وايدي كبت
على . به احتشيه ناكه كلمة مسبقه كريمة في استعمالها . حذره في نطقها
... حين نطق ...

لماذا

ما الذها في تفر الأطفال

كلنا أطفال حين نفعها . وان لم يكن عمر ناذه الروعه كما سبو على وجوههم
سمحة اظية . وهي تلفت صدق وفعيا من العلاء الاسن الاسطوري حامل
صاح كل الفاز عالمهم الصغير المتنامي *

« لماذا بحرن .. ولماذا احزن .. ولماذا .. حين نكون اقرب الى بعضنا من ظلنا
نضيغ ونفقد في الفراغ الصغير الذي يفصل سننا .. هذه المساعر الصغرة الدقيقة
.. هذه الانفعالات الجائده الصماء ، كيف يمكنها ان تغل في بعض لحظة تنف لحظات
غثته معطاء .. كيف يمكنها ان تزور الغربة الشائكة في طريق تشرب فيه اعناق
القرنفل نحو القيوم »

« لماذا .. يصيح الانسان ، ذلك الصديق الطيب الوديع ، في لحظة من لحظات
التيه الاعى ، جبال من تلج بعض على الاصابع المدودة بلهيه اللامع فتذوي عند
قدمه ان ماضى اسعير ودهن تحت اكوامه الليلية كل مسارب النور .. ويستحيل
الصدى الى كتلة صماء معنفة برطم وحبب جداد نفس الحزن فيعبر احراؤها
الكليمة فوق الأرض النحاسية »

عادت مسرعة نحو كرسيها ، ركنت اليه وتدللت قدمها حيث راحت تضرب
الأرض بقسوة واصرار .. لا لن تستسلم انها غير مخطنة لقد كانت تبحث في نفسه
عن بؤبؤه عن الالغى وكان يمسسه اليه عملاق الاستطرق الذي سمع كمنه
الاسعير على عور لاهل .. وبني بدلا من .. دنى اسفها مفتح المعبر .. وسيسر
واهبها بالجهل .. وعثفت :

« ربما اكون جاهلة ، ولعلني عملا جاهلة لاننى نطقت بها ولكنى اريد منه
جوابا للفر من الالغاز التي تملأ على الصغير المتنامي »

لست طفلة

غير ابي امتلئ زهوا حين آفب منه موقف الاحمال ، وأشرب من عيشه أقداح
المعرفة .. ولربما يسعدني ان ا طرح من مدنه ظلمات تسمى الساذجة ودروبها
بمنه حائرة ..

ان ذلك جنود
استسلم اليهم
سواء سيقبوا حرد مبرور

وسرعان ما يتهاوى الصرح ، تأتي ريح شمالية تحمل الضيق الى أرجائها
وتسرب سطح السحاب وتغزو الغوص اركانها تسمى باسم صغير فيه الريح صفراء
حدا .. به ضحكك احس حننا ، مطلق من سجنها لا تدنى .. وعنى .. نفسها بالضحج
العابث ..

واحسنت بصياح كفيف يملأ عينيها .. فقد أذفت الساعة فبعد لحظات سترحل
عنه دون ان يبعث اليها بالدعوة ..

وقعت مرة أخرى من فوق كرسيها ، أخذت تروح وتجيء بصيصية شديدة
تلع صدفة اخرى خمدته مدح به نحوها .. فاندعب ونفسها الى .. ربما .. رسبها
المضى وحزنها القائم ..

وكان ان التقت به في لحظة .. مرق من امامها قوى الخطي ، سريعا اذار سحوا
وحده فكار حمل كن عطر ريح الحبوب ودمها .. يديع .. كان في عيشه لتباغداد ..
كان فيهما اشوق والمهقة .. كان عناقها لروبي غناي أحبه احسنا على .. بصافيا
عناق موجه البحر اذرعها لغريبه نصخره عرسه الكوس ملقاء داهمال اليه في وسط
الليلة الخضراء ..

لكنها اضطربت ، وبدلا من أن تم له يدها تبادره بالسلام ، اندفعت ثانية
نحو مكانها .. وانزعت في الركن المنسى ثم أخفت وجهها يديها وانتحبت ..

بغداد - العراق

كتاب جديد

المطاردون

وغربة الإنسان المعاصر

محمد محمود عبد الرازق

حينما كانت الأخذية النازية تدس أرض فرنسا ، وبيتان العجوز يقف على راس حكومة
البحر ، والفقيبات الصغريات يبعثن أغراضهن
من أسرة من البحر ، شريحة من الزبد أو
عنه من السكر ، ثم من كمي قصصه المعرحة
وحتى لا ... سره ، مرسول ، الكفة
هذه ... فة الحجلة المجاملة ، التي رعتها
و ... الصاع ، وأضاعها العبث ، رغم
معدة ... راس المحطاب السبعة
الحامرة - ما لئلاها - على وجه الخصوص -
من سيطرة ... التي ابتدعتها الإنسان
لحمايته على مقدراته حتى غدت سجنه لايته * الهرة
العميقة الرهيبة التي تفصل بين الصحة المطالمة
بائبات برادتها ، وجزارها الذي يرتدى مسروح
الرهبان وبمسك الميزان *

لقد ارتكب مرسول جريمه قتل ٥٥ هذا حق
وعقوبة جريمة القتل في قانون هذه المؤسسات
التي افترضت علم الكافة به ، واتفاقهم على قبوله
ولروضوخ نه ، هي الاعدام ٥٥ هذا حق آخر *

أما الذي ليس بحق فالمسافة الشاسعة التي
تفصل بين انسان ارتكب فعلا ما تواضعنا على
تجريمه ، وفهم مصدرى الاحكام لطروف وبواعث
ارتكاب الجرم *

الذي ليس بحق أن تتكاتف نظم هذه المؤسسات
وتتفق على ادانتك لغير أسباب ارتكاب الجرم كدكائك

■ إن الفنان الذئب

يحمل العالم بين
جنبه يشترك مشاركة
فعالة في الحركة
الشاملة للكون
وتاريخه وهذه المشاركة
تعني في آن واحد
أن يكون مرة
للكون ومساهما في
حركته .

روحيه جارودي



هؤلاء الذين تغمرهم المؤسسات بالميزات ليدوروا في عجلتها ويحرصوا على استثمارها ، وإن الدائرة ستدور عليه فيدان مثله حتى يحرقه هذه المؤسسات بعد استهلاكها له .

أما يوسف فإنه يتمتع بعذوبة الانتماء ،
فيتعاطف مع الاماني القومية ويخضع للقانون ،
وان قبول تمسكه به بالسخرية سواء من الناس
أو من السلطة ، فعندما قبضت عليه اليد الحسنة
للمخبر عبد العليم الذي فسد اليد الاخرى لجسمه
العلاقات في جيبه ، شعر بانتهاك حرمة وانبعث
الغضب من أعماقه محتما بمبدأ بطران العنصر
« التفويض غير « قانوني » - هل ملك اذن من
النيابة » - هنا صبحت العربة كلها بالضحك
(ص ١٤٢) - وحينما ضربه الصول وذكره بان
الضرب ممنوع تهكم الصول سافرا : « ومن الذي
منعه » - وعندما أخبره بان المانع هو « القانون »
تجسد عيظه في لكمة قوية مزودة بواحد من
السباب معلنا انكاره لذلك القانون .

الذي وضع القانون جالس على مكتبه .
 هنا . لا يعرف الاشكال التي ستسبب
 تشدد عبده معن طبعه .
 بالاخلاق . و القانون لم يوصح
 القانون للمشرفاء . لضحاياكم . (ص ٩٠)
 يوسف يزداد عنادا ويتشبت بفساعدة من اهم
 القواعد التي جادت بها الثورة الفرنسية على
 الانسان . « المتهم بريء الى ان تثبت ادانته »
 فتزداد سحرية الصول : « اشكنا اذن » ويقول
 المتشبت بالقانون انه سيذكر للنيابة مسألة ضربه
 فيشهر الصول بالاهانة ويمسك رقبته بكلتا يديه
 حتى يحول عبد العليم بينهما : « تقنله في غضبك
 بحسونه علينا واحدا لكل الناس » (ص ١٤٩)

من هذا الاختلاف بين مرسول ويوسف يتضح لنا الفرق بين «المغرب» و«المطارد» - الغرب كما صورته البير كامي تجسيدا لفلسفته التي تنقظها كثير من الكتاب والمفكرين في مختلف أنحاء العالم مبدعين ومقلدين وبنوا عليها عوالمهم الخاصة الاصيلية، و«المنقولة» - والمطارد كما صورته زهر الشايب فكرا وهنا في أصالة بعيدة عن التبعية، وعناية بعيدة عن الريف بمجموعته

القصصية الأولى * فالقريب هو ذلك الإنسان الذي يحس بأن بيئته التي خلقها لم تعد ديتة بل سجنه * أما المطارد فانه ذلك الإنسان الذي يتخاصم مع البيئة لكنها تطارده بكل تسلطها وسلطانها * والمؤسسات الاجتماعية والسياسية مشتركة مع المطاردين (بكسر الراء) المتطوعين - ان صح التعبير - في جرم المطاردة ، وعندما يقع المصيد في شباكها فانها تكبر عليه حتى ابتلاه ، بل انها تحاول ان تجرده منه ليحل لها التكميل به - وفي ذلك تفسير لاستنكار الضمير احتفاظ يوسف بشعار مناسبة وطنية ، بل واكثار ايمانه بالله ، والله لعظيم ، والله العظيم تقسم أنت ايضا بالله ؟ تعرفه ؟ تعرفونه يا اولاد الكلاب ؟ تعرفونه يا عجمون ، ص ١٢٨ ، وهذه المؤسسات لا تحترم حتى قوانينها * هي قد وصفتها لحمايتها وليس لاقرار العدالة * لا احاد عر روجدها وتعلم المحافظة على مصالحها ، لا المحافظة على حرية الانسان واستتباب أمنه ، كما نرى في هذه القصصية ان شهود مبالغ فيه -

دأب عليه هذا الفارق بين الغريب والمطارد ،
وعلى المقارنة بين ميريسول ويوسف ونحن
نرى أن الإدانة سوف تصطبغ بالنتيجة
حتمية في الانسحاق والضياع هو قدر
الإنسان في هذه الحياة على وعي بعيشة الحياة كميريسول
أو عمل على عيشها كيوسف - وتطيرة الى أدلة
إدانة يوسف تؤكد هذه النتيجة - فيوسف هو
المجرم في نظر السلطة والناس لأنه خاف عندما
حدث الحاصل عن الذهاب الى القسم ، ولأنه أصر
على إعطاء الكساري الجنيه وادعى عدم وجود فكة
معه رغم حمله للقطعة العضية ، ولأنه حاول القاء
الجنيه من النافذة حينما كشف له الحاصل زيفه ،
ولأنه حاول الزول في منتصف الحسط رغم أن
تذكرته كانت لنهايته .

١٠ - الذي يحمل العالم بين جتبيه بشاركه
مشاركه فعاله في الحركة الشاملة للكون وتاريخه
وهذه المشاركة - كما يقول روحه جارودي -
تعني في آن واحد أن يكون مرآة للكون ومساهما
في حركته - ولقد استطاع زهير التنايب في
مجموعته الاولى « المطاردون » أن يقر « القانون
الاساسي لعصره » ويزيد احايان كاشفة على
تصانبا الانسان التي يطررها العصر على الانسان،

وإحلاقياتهم قد نصجت في ذهنه . وهي فكرة - كما نعلم - ليست في صالحها ، تفذيها مسامرات أهل القرية عما شاهدوه وما شهدوه هم أو دووهم من أحداث تقف وصفة طويلة عند النصابين والنشالين الذين يسرقون الكحل من العين . وعند النساء الداعرات ومغامرات الغرام السسهل . وعند أهلها الذين لا يعرف بعضهم بعضا ، ولا يردون السلام الا عند وجود المصلحة . وإذا كان لصوصها من عوامل الترهيب ، فإن نسامها من عوامل الترغيب . ولقد أعد أبطال المجموعة العدة لكل شيء كي لا يفبنوا أو يخدعوا . ورأس العدة مخافة الناس والبعد عنهم . فبطل « الغريب » لا يركب الاتوبيس الا بعد ركوب الجميع . ويحار من الأماكن أكثرها بعدا عن الرحمة ، وإذا وقف بالعربة فإنه يحكم أقال سترته ، ويمسك بيده حديد أحد المقاعد خشية اختلال توازنه من جهة وحماية لحيوه من جهة أخرى . بل إنه يتحاشى

مؤال الناس عن لحظة التي يقصدها حتى لا يعرفوا أنه عرب قيع صحية النصابين . ولقد ص مبررا يدارى به أخفاقه . ما عهد والجرأة - كأهل القاهرة - ملاحيه العيبات . وعندما يسبح سب قيع نفسه من العشاء الجميلة الانيقة التي يهرته ليست سوى « نشالة نفري الناس بظهرها » (ص ٥) وعندما يشعر بالتضاؤل بجوار أهل المدينة لأن ملابسه التي لا تجارها ملابس أهل القرية تبدو بالمدينة حسنة قديمة ، وحذاءه الجديد اللامع يعقد بريقه ، يحاول تخطي الشعور بالدونية بالإقناع الوهمي بأن اللص واحد منهم فتنهاوى بذلك أصنامهم .

لكن المدينة تصر على تذكرته بغربته مع كل خطوة يحطها ، أو تصرف يصدر عنه ، فالبيع في المحلات له نظام لا نبيه ، وحتى السير في الطرقات وأهل المدينة لا يتركونه وشأنه ، بل يصرون من باب التندر غالبا - على تذكرته بقريته بمعهم . حساسه ، مرة و زداد تمسكا بالقرية وأخلاقيها كما في قصة « كوسيلة للتحدى » ، لكنه لا يفقد حسه الحسنة ، يحاول إيجاد عسسه جعرب . و يسي مصرع سبواها . فمسر وراهن ، ولتحدد خطواتهن موقع خطواته . يقول

وذلك حينما أوقع أبطلاله الإرباء في شراك المطاردين الشرسة بيئة مغايرة لبيتهم : بيثة تطلع كل مهم اليها من وراء التيب كتطلعه الى الجنة المفقودة التي غرسها الرب لعباده ذات يوم وأنني تحولت حياته كلها مد اخراجه منها الى لحظة انتظار لأحلبها ، حتى اذا ما دخلها طارده وسحتته وأهدرت آدميته بالتعذيب الجسماني والنسي . بل وسعحت دمه مع اندام المبرر على قارعة طريق أجرد . ولقد بدأ زهير مسيرته بوضع يده على لحظة خصبة نابضة بالحياة ، هي لحظة اسي تظا فيها قدم العروى القاهرة لأول مرة ، كما في قصص « الغريب » و « المطاردون » و « بفضية » . وهي لحظة - كما ترى - حاسمة وحرجة هداه اليها حسه الفني ليظل يحلب ضرعها المدرار بحساسية مرهفة وعين بقلطة تتعقب المراتب بصبر جميل حتى يمتلئ الوعاء .

ومدينته ليست مدينة صفرة مباحة للرفق . وليست عاصمة من عواصمه الممتلئة في مراكز لادام مهم كرب . بها . ديا . لاصى ما يمكن للحضارة من هة شع اسائه من حضن الطبيعة الى به اسماوه نيمى احساسه بالقرية وانسانه لا ينظر الى الحضارة بنفس ٠٠ وانما بانهار . لا يعيش العيب والملاحدوى . وانما البراءة والطهارة . لكن الاحداث التي تطعنه في صراوة تعلن انه كان وسيظل مطاردا أبدا . متربص به دائما ، لا يكاد يغفل من حبالل الآخرين الا ليقع فيها من جديد ، وكأنها ضخرة سيزيف الذي فرض عليه أن يحملها على ظهره . لكن الفرق بينه وبين سيزيف هو أن سيزيف كان على دواية تامة بحكم الالهة ، أما هو فلا يعى ماساته ، فيظل متشبثا بأرضها ، مؤمنا بمؤسساتها وما تسله من تشريعات ، متعاطفا مع أمانيتها القومية ومعتزا بأيامها الوطنية .

وتتهم هذا الانسان بالمدينة ، لا يمنعه من الحرص منها ، ذلك الحرص الساذج الذى عرف عن أهل قرانا ، فهو لا يتمكن من دخولها الا بعد أن يكون الفكرة الشائنة عنها . عن ساكنيتها

نكواتها من والده الذي يعيش بالقرية . الا انه لا يتمكن من توصيل التوصية لأن بواب العمارة يشك في أمره فيجربى أعوانه خلفه وهم يصيحون: حرامى .. حرامى .. وتتبعهم المدينة كلها حتى يسقط على الأرض مقضيا عليه أو يكاد . ومع ذلك فانه سستجيب لنداءاتها مرة أخرى ويمرود إليها في قصة « القضية » أما بشخصه ان لم يكن قد قضى عليه نهائيا ، وأما بشبيهه أو قرينه وقد حصل بالفعل على عمل بها ، ولهذا فانه يحاول تجنب المشاكل - وهو لا يزال في فترة الاختبار - وعم تندر زملائه عليه - هذا التندر الذي يزيده تشبهاً بهذره واصراراً - في نفس الوقت - على المحافظة على الوظيفة - وإذا جاز لنا أن نتبع تطور البطل بعد « القضية » فاننا نكاد نجزم بأنه سوف يتحول من حالة « المطاردة الى حالة «الغريب» إذا ما استطاع أن يتغذى الى ما وراء الاحداث الطاحنة ، ويضع يده على البذرة العاسدة التي كشيها البير كامى .

من صاحبها ، مدحه ، مزارع
الاحياء تحتم علينا
محمدا مؤلف هذه الحصة
المجمعة حين هم لهذه المجموعة قصة « الزيارة »
(١٩٦٥) . انها احدى القصص التي تعبر بصديق
وشغافى عن حقيقة الوضع في الريف - وبطل
هذه القصة هو الحفتر مجاهد عبد السميع راضى .
ولقد حمل المؤلف اسمه بصعائه ، فهو مجاهد
حقيقى سواء بالمعنى الواسع العام للمجاهدة في
الحياة ، أو بحكم اخلاصه في عمله وتقانيه في
تنبع اللصوص والقتلة ، وهو مطيع لا ينى عن
تنفيذ أوامر رؤسائه وعلى الحفاظ على واجبات
الوظيفة حتى من الناحية المطيرية . وهو راضى ،
اذا تمرد مرة على واقعه فانه لا يملك غير الحلم
سواء حلم هو أو أمن بأحلام الآخرين « زوجته هي
الآخرى بنت حلال ، منامها لا يخيب . رأت المنام
بعده ثلاث ليال متتالية » وسط دارهم هي
بكيران الذرة المحصاة . كتناكيت لا حصر لها تملأ
البيت . اللون الاخضر في المنام خير ، والكتناكيت
بركة لا حد لها . « واليوم تجيبه فرصته لتحقيق

ساوتر في احدى ملاحظاته : ان المتسكع يجد
مسطر الشوارع محبباً لأن المارة المهيكين ، المتفلقين
على صومهم ، المركزين افكارهم على أعمالهم .
لا يمرؤنه أدنى اهتمام ، لكن يكفى أن يرفع أحد
هؤلاء المارة رأسه على حين غرة حتى يصبح المراقب
مراقباً ، والمطاردا مطاردة . ولقد فكر « الغريب »
في أمر هذه المطاردة لكن المدينة لفتته على التو
هم مبادئها : اللامبالاة - فلا أحد يعرفه هنا ، لكن
لا مبالاة التي شجبت ملاحظة ساوتر لم تحمه من
الاكتئاب : « لا أحد يعرفه هنا لذا فلا حظ له في
عدا سدا ، (ص ١٢) . والسبب لا سره
لاكتنه ولا مدله . انما ، نداهة ، لغص . وهي
كلل ، نداهة ، لا تترك ضحيتها الا بعد أن تعرفه
في جرحها . . . يدسه كدبه في هذا البحر حتى
يتحول الى قطرة تسفل في تكوينه لكن تبحرها
لا ينقص ماء . . ذرة من تراب . . حبة رمل
مهملة في صحراء شاسعة . . رقم من ملايين
الأرقام التي تضمها دفاتر مكاتب السجلات المدنية
لذلك فان المدينة لم تسلبه تقوده ، وانما سلبته
بطاقته الشخصية لتريه أنه ليس الا رقما ان
ضاح ضاح . ليست هي التي صاحت . . ولكن
أنا . . » (ص ٢٤) وما هو الشاويش نقول
« هات بطاقة مكتوب فيها انك ملك تقوم . . .
يا مولانا المعظم » (ص ٢٥) . لقد كان
الذين طالبيوه باستخراج بطاقة . . .
يجز ورقة يكتب فيها اسمه . . .
ثم يلصق صورة له . . . ليعرفه الناس . . .
من الناس هناك لا يعرفه . . . » (ص ٢٣) .
وما هو بواجه بمن يشككه في اسمه . . . في
نفسه « تلك أول مرة يجد فيها اسمه منفصلاً
عن ذاته ، عن وجوده ، وعلى الرغم من أن هذا
السؤال لم يوجه له من قبل ولم يواجه به هو
نفسه ، الا أنه كان يدرك كأم لا يقبل الجدل أو
النفاش ، أن اسمه جزء منه ، من مكوناته . بل ان
اسمه هو وجوده ، فمن يشك اذن في وجوده ؟
كان يبيأ له ان اسمه مرسوم على كل ملامحه .
على كل أعضائه . كان يخيل له أن اطافره وشعر
رأسه وأصابع أطرافه ، وعلامج وجهه ، بل
وملابسه وعمله . . . تنطق جميعها باسمه فيعرفه
الناس دون سؤال . . . » (ص ٢٢) .

رغم هذا المدرس القاسى الذي سدد مسدحه
الريفي في أول زيارة له للمدينة ، فقد استجاب
لنداءاتها مرة أخرى وعاد إليها في قصة «المطاردون»
وقد عده العزم على الاستقرار فيها . لقد جاء إليها
هذه المرة وفي حيبه توصية بتشغيله موجهة لأحد

«أوراق الحريص» (١٩٦٤) . انهم يبحثون لها
كأموال القمص الهشة حتى اذا ما حاولوا . معه
عده . خمسة . رفع نحوهم المسكنه مره جرى
للمودة الى ما كانوا عليه . لجوا فتي وسيماء تتعلق
بذراعه فتاة . كانوا يتخذان في خطوات رشيقه
ضربها في الشارح . نفس الاتجاه الذي
استخذته العاصفة منذ قليل . وكف الجميع عن
التنفس . فقد كانت العتاة بالفعل حملة . .
حملة حتى مدور وكفى العاصفة قد عمت
خصيصا لتكتس لها الطريق . . (ص ٤٠) .

ان هذا الحب المشترك للحياة بين القريب
والطارد ، يجعلنا ننظر في اعجاب مشرب بالحب
اكابر مقلد بالدهشة لذلك الانسان المطحون
في رحم القربة والطاردة .

حلمه فالمحافظ سوف يمر بالقريه ، ولقد خرجت
القرية كلها لمشاهده هذا المرور العابر ، وعهد
اليه بحفظ النظام في جزء من الطريق ، ليست
المشاهده هي هم مجاهد ، بل ولم يكن حفظ
النظام هو همه الاول، ان تحقيق حلمه هو ما تصبو
اليه نفسه ، ولهذا فقد أصبلج من حال حدائه ،
وكوى جلبابه ، ولم ببندقيته وحاسه لبدته ،
ووقوف وقفة انتباه لا يتقنها غيره من الحفره ،
وسوف يشاهد المحافظ هذا كله - سوف يلاحظ
حسن النظام بمنطقته فيتحقق حلمه - لكن مرور
المحافظ كان خاطئا حتى ان مجاهد نفسه لم يره ،
ربت ست عر بات قبل ، انه كان باجداها -

لقد كان المحافظ في نظره هو القدرة العادلة التي يسعى طول عمره للوصول إليها لتحقيق حلمه ، وإذا نظرنا إلى أماله التي يعلم بها يستند عليها لا نجد إلا الإحياء الضرورية ، بالتحالف بين المريض ، وأن يزداد مرتبة حينها . انه حتى في حالة الخلق الذي به إلى ذروة الخيال ، نلاحظ أن هذه الدرونة ذات ضروره من كاتب مكانه .

عشرة أو خمسة عشر جنيهاً
وإذا ما وصل بالشخص إلى حلة ...
صورة مع المحافظ تشبه بالخو ...
المأخرة إذا ما استمعنا ...
ومجاهده لا يطلب غير حق ، غير مقابل جهده
إخلاصه . يذكر صورة غير المنظورة المثقلة في
الحافظ لا تعنى له ولا تضعه في حساباتها كما
يصور ويصور عنه من المقهورين الذين يحسون
بشيء شكايهم وأحلامهم . وليست هذه القوة
يوجدونها هي في عمق مجاهدته للأفضل
يسخرون منه ، والأهل يتدنون عليه ، حتى
صديقه ، الشحات ، الذي لولاه لسرقت بقراته
لحسب أن ما يقربهم بالتندر عليه هو إخلاصه
لعمله واشمول زاهيته في هذه عرق فممة
الخمر ، وإن كانت سخريه الصمصمة غير مبررة
وسط تقريره الذي قدمه في بداية القصة ،
الخاصة بالخمر .

رغم الحوف والشك والتحركات الضالة
تسيطر المؤسسات على عقدرات الانسان .. رغم
كل هذه الامور التي اجابت الجموعة تصورها
ان كانتا مازال يؤمن بالحياة ، ويتضح ذلك من
محبوب العازقة التي تصفع وجوه القوم
المخرجين العالسين في القهي في القصة

الرائحة الرمادية

حمدي الكنيسي

.. اندمجت رائحة « بلده » الى أمه . اندفع بقوة عامضة بعرايا حيدا ، ويعرف أيضا أنه لا مكن - في مواجهتها - إلا أن يتحول بحسده كله الى أب من « بالمشحات » اكتشف أنه « بشم » بصوت مسروع . امتنع . نظر الى نفسه معاننا . احتلس نظره الى زوجته الجمالسة بجواره .. كانت متهمكة تماما في مداحية ابنيها .. احتلس نظرة أخرى الى السائق .. قفاه عريض . ذاك ، محمد . نصف وجهه الأيمن يظهر في ارتداد البسة في وجهه . « لكه » فيها يبدو - لم يخط شيئا .. سيجح . يسحب . يحال . أمه . ربه . دفاع . الرائحة « شعر بذلك الانقاص في بصره الى داخله » لكه . « لو يحتفظ بها داخل أمه معها » رافق ذلك حس في رقبتي راجح صدره لبعلاء احساسا بالارتياح « البهم أيضا »

.. في عهد انوح وبند بنسب ، احة ذات اللون الخاص . وهو لا يستطيع « من قبل » من قبل « كان يعمل الى الانقياد بأنه الحريف أو الشتاء . وربما انفصال معا . انهم ن « شمس تغرب فجأة قبل موعدها (قد يكون ذلك في وقت العصر) » يبدو شمس تسلم الشمس اشعها المساطمة ، وتتراى بها حلف سخانة رمادية هائلة لا تكف دورها عن ولادة سحب صغره تشارك في اخفاء الشمس الهاربة . وتكي لا تحطى أحد ويحس أن الليل يستعد للهبوط بعطله السمراء . يتسلل ذلك اللون الرمادي الباهت المدي ، لتكسو روائحه كل شيء في البلدة . وجوه الناس . واجهات البيوت . أرض الملعب الصغير . قمم الأشجار . الحقول . البهائم . الكلاب . الطيور . مبنى المحطة القديم .

.. الدنيا عمت « سرعان ما كانت هذه الحيلة تتردد به بين الأولاد الآخرين مصطفى ، سمر ، والولد عبد الرحمن (كان كتلة من الشقاوة » ترى أن هو الآن « كان أحمد ومتولى وعنده ، بحاصيرة أكثر في مرة في اليوم . لاند أن اسأل عنه »

.. أخرج يده من نافذة العربة وفردا على الآخر . بطرت أليه روحه حاد عسيها وهي ترقب أن تتحرك شفتاه . أعاد يده الى الداخل . ووصفها فوق فحده - راختها الى أعلى -

منذ صغره وهو يحس نفس الاكتئاب المحلظ بالارتياح حينما تروى الشمس . وتتسلل الى أمه هذه الرائحة الرمادية يراوده الاحساس بأنه يسمع سقوط قطرات

لكنك الآن في عداد الأموات .. « ياللا أمشي على سيكم انت وهو » نلاش فلة ادب
بيعملها الصغار ويقع فيها الكبار !! » .. كانت نظراته محترمة لمنه بالعطية

— تدخل من هنا يا بيه ؟

— أيوه . ثاني شارع على اليمين .

— بس العربية مش ممكن تدخل هنا ؟!

— لا . ممكن . بس حاول !

في دعر سنده قرب معبودة من ادحاج ولط . كان أكثرها حوجا — من صوب
العره — بطة بيضاء ليس فيها مستوى ريشة واحدة سوداء . شكلها جميل .

رحم لافاص التي مات رجع كنه . كان اظانر الوقت ما زال يعرف دخل
صيده . أحاط الأولاد بالعره . أطلب وحده بعض التسمومة من حطب النوافد
والأواب ثم انسحب بعضها بسرعة .

— حج — وحده — معظم كلمات التنازه . حرق ولدن أمام العره وهما يصيحان
« صوب ! صوب ! » في من سبهما . ما . عساه واسعيان حيا . صوتهما
حاد وهما يركضان . عساه عساه في الشارع . دعر ولد صغير ليس
ببجاءا غير نظيفه فوق الرف الخلفي للعره ثم رفع يديه الى أعلى ملوحا .

— وعده الرحمن أصغر الأولاد حينما تظهر أي عربة في البلدة .

.. قسم لأبيه الله لي عدد ان لتعلق بعد ذلك بأي عربة أو حتى حمار ..
لكن ، بعد .. صمم أن يشره حتى صرخ في
« حيه فاه » إلى الشارع .

— أين الحمار انت وهو .

— هه ؟ نعم يا أوسطي سعيد ؟

— أبدا يا بيه .. مفيش حاجة !

... تذكر أنه سمعه يسب الأولاد . تتمم : « متزعش يا سعيد .. العيال

احباب الله » . لم يسمعه السابق . بالمكنه . سمعه ، ولا كان فيه قد انهم على
الأخر أو تقوس حاجباه الى أعلى . كان مشغولا بالمحافظة على توازن العربة . زحزح
من حده . « يعني الحماره كذب بأفصسه بالقول فيها فيه كمان ؟! » . أطال من نافذة
العره . كانت المياه تقطى جزءا عريضا من الشارع . بالتحديد الجزء المواجه لبيت
(المحلحة) .. أحاده مبركة .. . ما . .. التي تعمل ذلك ؟! .. دائما كانت تتعمد
اغراق هذه النعمة الماء حتى لا لمعوا أمام سبها . لم تنجب . عساه صغراوان ،
لا ينحو منهما أحد !!

ممي لو يرها . كانت نحس في مدخل البيت معطية ظهورها لشارع . على غير
العادة لم يجعلها حب الاستطلاع تعدل من حدها (صاع اللحم والشحم) يا حاه
مروكه . أصبحت هيكلا من لعنم الحوز .) . كادت العره تراق . وضططم
بالمرل المقابل . سيطر عليها السائق بصعوبة ، ثم نفخ في ضيق . نظر هو الى
روحته . كانت ساهية تماما ، كنها سبب نظراته ، وسألته من بين أسنانها ، فأوما
برأسه : « خلاص .. باقي ثلاث بيوت » .

كأن الأولاد قد نجسوا أدم سترى لدى شيخ له على عصره تزيين عه
 روس كبره . أحضرت له زخارف إلى حدس رحيه رحيه فميت ب يحن
 أسامة ذهبت في وحيي صارحا . حانت يوم سبغته روحه . عذير وسعد .
 أحضرت معوض ريث ما حوا . زنت ما أسعد . ب حن حقن . د سبي
 زاربا الهارده . ر كات حننه عفرها درب أميق . زنت سده سرج
 بفضه قنار روعة ملات خو ددر . انصاف أدكية . وسعت روحه تبدلا على
 بقها . وادارت وحيها بعيدا . صر أيتها . م تتر أن كرسى لدى وضعوه نجها
 لأرجل مسنه بقصه عريضة من الحشيش يختلف لونها عن لون الكرسي . اهتزت
 فوق شغيفه يسره يدهه مرسكه . م سرج شفت . حك سبر يدهه مدسه بفس
 دون أن تنظر ناحيته .

— ازیک یا ابراهیم • ازیک یا بنی • کده تغیب عنا السنین دی کله
— معلش یاماما ••• والله مشغول لیل ونهار •

سكنت لحظة ثم قامت والسبي اما كنت رثوب (حزوك معوض باجدي بوديسي
لك في مصر ٠٠٠ انما قال لي انه ميعرفش العنوان ، وقال لي كمان ٠٠

انجمن - نعت : « یاریت گنتی جیتی والله » - نظر الی زوجتہ - نظرت زوجتہ
 لہا - شرفیا - (جید)
 اسامہ - اس میں دا -
 ام ہرب طس ہکشا مک -

— فین معوص اہال

... من حضاه ويحاف هناك "بق وتنتفى له الثوب لحياتك الى ان تدخل
المدرسة الثانوية . كان ابوهما يترك له عقابه : " . . . حينما قال له : دانت يتحلق لي
الضرب عشرين ايت لغت فلاح وان دخلت مدرسة . لكي علف عرب . ثم يكن
تصور انه يمكن ان يكن .

تذكر جيدا انه لكي شو الاحمر حتى يوقظ معوض عن الشك. ويرت على كفة
ربنا بخلبك لنا يا اخويا ٠٠٠ دا انت الامل بناعنا كلنا ٠٠٠

أخذ نفساً جديداً ، ثم نادى أراحته صديقه * مع روحية وعي نقف حوله
عمية الكثرة ، وعماسها الحصر وان نحاول في استمرار هاتك استمراره *

— انا جيت لك فستان راعم يا روحيه ؟

— والله ! ربما يحدث لنا يا حوبا ۰۰۰ شئى فانه ان من لاتب سمى يقول لهم على فستان ۰۰ مش راضيين ۰۰ هوا فين امال ؟

۰۰ سقطت نظراته علی زوجته وحولها بسرعة ۰ ۰ طاب ۰ ۰ عدس ۰ ۰ عدس
یا روحیه ۰ ۰ عادت نظراته الی زوجته ۰ ۰ ثم بهی بسرعة ۰ ۰ ایوه ۰ ۰ فیه حاحه
یا سوزی ۰ ۰

— عاوزہ ادخل اناام * استریع *

ادخل صوت معروض ادخل يا يب يا سعاد امري في ملاية قصعه على السرير *

أجاب عليها بهدوء : ان شاء الله اشترى جلابية أو اثنين أخذهم ممانا مصر :

اربعيت عيناها . أشارت الى ساعاتها وأصابت لمعروف . عائلتها كسابة
... على فكره مشى حنسا في النهارده ... تقعد لنا هنا يومين يا شيخه ... »

رغم أنها تحبه ، وتعرف كل أفكاره - حتى قبل أن ينطق بها - فإنها -
الآن - لا تفهمه إطلاقا . لكنها - كالعادة - رسيب شمامسة غير معبودة عن سفتيتها
ببما ترك هو الهجرة . وعاد الى انصافه المحسن معبوس . ونصبب - عمام حكايات
ابن عمه مع مهندس الجمعية . وليساب بالقصص عما حبب له مدرسة . ثم نابت .
... وعن آخر تطورات موضوع الكورنى ... والكهرباء ... ثم سبب الى معوض
« عبد الرحمن لسه مجاش يعنى ؟ » ...

أبعت له الولد ينادى له تانى ؟

رد بسرعة : « لا ... حاروح له أنا » .

قل أن سجة للخارج . تذكر انه لم يلبس روحه ان بعد ملابس أسفر .
دلف الى الحجرة . استوقفته نظرات روحية
اقترب منهما ... أمسكه بيده . وقال صاحبه ...
امتثلت يد كل منهما تخفى وجهها
لم يوقف عن الكلام ...

... ارتفعت نظراتهما . ثم أعرفنا في الصبح ...
... انتم فاكربن انه شعر حزين ... حكم ...
... تراجعت رأس زوجته في ذعر وذعول ...

انحروا جميعا في الصبح . وانحه هو ان مرسل عبد الرحمن وقد عادت
الرائحة الرمادية لمدهاه بحبل اريخيا الى جميع نحاب أفع ...
الذي أخذ يرفرف من جديد داخل صدره .



من وراء الكواليس

تحقيق أدبي عن مجلة الفيجارو لـ تيريز

ترجمة: نادية كامل

«أنا إذ أفكر القوة الملحمية في أعمالكم التي جعلت عالمي الرواية الروسية تنفتح
فدما إلى الإمام وعلى الأخص في روايتكم : «جنح مرضى السرطان» و «الدائرة الأولى»
وكذلك في أعمالكم الأخرى التي كرستموها لتقديم المثل الإنسانية ، يسرنا أن نحركم
من الأكاديمية الملكية السويدية قد فررت البرم محكم حارة نوبل في الأدب لهذا العام.
والحارة : سبب عن ميدالية فضة وسند قيمته ١٥ ألف كورونة - هذا ويسمى الاحتفال
وسمى آخره ن سوكوبون في العاشر من ديسمبر - وستؤلفكم بالخطبات الأخرى -
هايتا الحارة .»

«لأنني من أجل أن أرى رسميه التي بعث بها
لرأيه الجارجي. للسويدية في الثامن من أكتوبر
الماضي إلى الكسندر إير، تفتش سولجنستين تحطرها
فيها بحصوله على أعلى تكريم يمكن أن تعطيه لواحد
من بني البشر .»

ويبدأ الحديث عن جائزة نوبل بانارة بهذا
استساؤل : لماذا يقتصر الأمر على خمس جوائز
فقط ؟ أننا لا نرى سبباً يحول دون تكريم المبرزين
في علمي النبات والحيوان أو علم النفس فضلاً عن
غيرها من العلوم . والحق أن ثمة معارف وفنوناً
أخرى قد نسيت ، إذ أغفل نوبل الاقتصاد والعمارة
والفنون التشكيلية . وقد كان السبب في ذلك
غاية في البساطة إذ كان قصد نوبل هو تكريم
العلوم التي تهتم فقط ، ونحن إذا توخينا الصراحة
كان نزاما علينا أن نشير إلى أن وصية نوبل الأولى
كانت قد أهملت الأدب كذلك . ولكن نوبل
سرعان ما تدارك الأمر ، لأنه كان في مسنونه
الأخيرة قد شرع يقرأ ويكتب ، وكان الشاعر شيلي
من أحب الكتاب إلى نفسه .

ترك نوبل عملاً أدبياً واحداً هو مسرحية
مأساوية عنوانها « نيميزيو » كتبت على غرار
مسرحية شيلي « آل سانس » ولكن للأسف عملت



١ . سولجنستين



د . فوكس



ف . فوريك



ج . هينرل

والواقع أنه ليس ثمة طريقة حسنة وأخرى سيئة للتصرف في قيمة الجائزة ؟ فما من قانون أخلاقي يحكم التصرف في مثل هذا الدخل ، لكل فنان ظروفه واحتياجاته الخاصة ، وعليها ألا نصفق كثيراً ما قاله برنارد شو عندما حصل على جائزة نوبل وهو في سن التاسعة ولستين من « أن هذا المبلغ ليس سوى طوق نجاة ألقى به لسابج وصل إلى الصليب »

و . ف . فوريك من الأدباء قد وصح قيمة هذه الجائزة في حياته بـ « بيبيل » ، فإن عدداً آخر من الأدباء : ينظر بقيمة الجائزة في أغراض شخصية . فـ « هينرل » استمر يكتب بعد حصوله على الجائزة بنفسه بل أعطى - بموافقة زوجته اسابية - نصف المبلغ لزوجته لأن مبيداً أحسن شاركه سنوات كفاحه الأولى . أما « الفسف الثاني » فقد وهبه لأعمال الخير في برلين . أما « رومان رولان » فقد تبرع بقيمة الجائزة لمجموعات تدعو للسلام ، ومنح طاعور المبلغ المفتوح له « لمدروسة الهند النوبية » بينما استغل بيير وماري كوري قيمة الجائزة في تزويد منزلها بحمام والاستشفاء عن مهنة التدريس .

لنترك هذا الحديث المادي ولننتقل إلى الحديث عن الطريقة التي يتم بها الترشيح والاستجاب ليس عدده ، لكننا نرى أن آخر موعد لتقديم لائل جائزة نوبل في الأدب هو ليوم الأول من فبراير كل عام . وعدم إعطائنا كتاباً للأكاديمية السويدية وللجانين القدامى الحق في التقديم مرشحين ، وهذا الحق مكمول أيضاً للأكاديمية الرسمية والاسبانية والسويدية وأساقفة الأدب في الجامعات الكبرى .

أسرة نوبل فور وفاته إلى إحقاق ما عثرت عليه من نسخ لهذه المسرحية . ذلك لأن المسرحية كانت تعالج موضوعاً كئيباً ، وحديث أسرة نوبل أنه من غير مناسب أن يكتب نوبل ، وقد ذاع صيته في العالم كله ، مسرحية من هذا القبيل . ولكن بقيت للأجيال اللاحقة ثلاث نسخ من هذه المسرحية على أي حال .

أثار وصيه نوبل بعد وفاته مشاكل عديدة . وقد كان نوبل طوال حياته دقيقاً في الحسابات ، فـ « فوريك » لم يكن يدرسه بحسبته بل يدرسه بثروة كبيرة دون أن يحسده من الذي سينتقل بوزيمها ، وقد أخذ ملك السويد على عاتقه انعام بهذه المهمة . ولكن ما لبث أن ظهر نوبل أقارب في روسيا وفي السويد ، وهب الورثة في السويد بمصرصون على الورثة ويطعمون فيها « سرورير » فعلى مبعيديها موزون خمس سنوات ، على أنه ما لبث لأمور « مسويين » في النهاية وورثت الجوائز لأول مرة عام ١٩٠١ في أكاديمية الموسيقى بعد مضي ست سنوات على موت نوبل .

وما هو جدير بالذكر في هذا مقام أن مبلغ الخمسة والأربعين مليوناً من الفونكات ، التي تركها نوبل ، وخصص عائدها لهذه الجوائز وزرع على الوجه الآتي : اشترى بأربعة وأربعين مليون مرسى سندرات سويدية وطيدة المركز ، هي التي دورع الجوائز من ريعها على الفائزين سنوياً ، وهذا دليل على سلامة الاقتصاد السويدي وقوته ، واشترى بالمليون الباقي من المبلغ سندرات أمريكية .

وما دمنا نتحدث عن المال فلنا أن نتساءل عما يفعل الفائزون بقيمة الجائزة الممنوحة لهم .

كان عدد المرشحين لنيل جائزة نوبل في أداب عام ١٩٥٠ أكثر من مائة مرشح من مختلف أنحاء العالم ، وكان عدد كبير من هؤلاء المرشحين أمريكيين ، إلا أنه لم يكن من بينهم على أي حال وليم فوكنر الذي رشحته الأكاديمية السويدية بعد ذلك ، وقررت - بعد اجراء الانتخابات - منحه جائزة عام ١٩٤٩ التي لم تكن قد منحت لأحد .

هكذا وتشكون اللجنة - ومقرها الأكاديمية السويدية - من ثمانية عشر عضواً ، يتولى أربعة منهم مهمة التصفية الأولى وتحال إليهم أهم مؤلفات المرشحين .

وبعض هذه المؤلفات يكون مترجماً إلى اللغة السويدية ، ولكن البعض الآخر قد لا يكون مترجماً ، هنا يتعين على الأعضاء قراءتها في محتوا الأصلية . ويجيب الأعضاء الانجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية فضلاً عن السويدية بطبيعة الحال . وعندما تكون الأعمال المقدمة مكتوبة لغة بادرة مثل انصبة ، عنده يستعين الأعضاء بأحد المتخصصين في هذه اللغة . ان اللغة تكون عائقاً في بعض الأحيان ولكن سرعان ما يحظى هذا العائق - بعد مدة حافلة مع دور تقييم كتاب ذي قيمة - وبعدها

الذاكرة الى عام ١٩١٢ عندما منح اسحق ديسين رابندرانات طاغور نيل هذه جائزة نوبل . صدر له سوى كتاب واحد ، ولم يكن جيد الكتابة . قد ترجم بعد الى اللغة السويدية . كان ديسين اساجه الأدبي مكتوباً باللغة البنغالية - على أن لجنة التصفية الأولى سرعان ما اكتشفت أساتذاً سويدياً متخصصاً في اللغة البنغالية . وقد بهره شعر طاغور حتى أنه أمر على تعليم أعضاء اللجنة تلك اللغة كي يتلقوا شعر الأديب في لغته الأصلية . ولكنهم وجدوا الأمر صعباً بطبيعة الحال فاكثروا بالنظر ترجمة الأساد المذكور ، وكاد ان ترجمة أميه ونريه بدرحة أفضت الجميع بأخفية طاغور لجائزة نوبل .

ولكن لا يجب أن نتصور أن مصير الجائزة يجر أيدي هؤلاء الأربعة وحدهم : إذ أن « لجنة الأربعة » بعد مرحلتها التحضيرية ، تبحث بأفضل أعمال المرشحين الى أعضاء لجنة الجائزة مصحوبة بمقتطفات من أعمالهم الأخرى مترجمة الى السويدية ، وشرع الثمانية عشر عضواً في القراءة دون توقف طوال الصيف . وفي النهاية يعتقدون أول اجتماع رسمي لهم في شهر سبتمبر ، كي يتحدثوا عن قراءاتهم ويتبادلوا الآراء ويمتدح كل منهم أحسن ما قرأ - ويصد

اجمعهم الأخير في شهر نوفمبر وهو اجتماع سرى ، يعلن رئيس « لجنة الأربعة » عن أوصل أدبيين مرشحين للجائزة . ثم يسو بمسربراً متضمناً ما كتب في الاشارة بأعمال كل من هذين الأدبيين وما كتب كذلك في مهاجمتهما ، كما يتلو ملخصاً لحياة كل منهما . ويبدأ الانتخاب بعد ذلك .

وعد يحدث أن يتوصل عضو من أعضاء اللجنة بما - من تأثير ومكانة الى منح الجائزة لكاتب مغمور يتعصب له - وقد حدث هذا بالفعل . في اثتر من مرة : ففي عام ١٩٤٥ مثلاً كانت ستوكهولم تستعد لمنح الجائزة الى واحد من الأدباء الكبار المتنافسين عليها : أندريه جيد ووليم فوكنر وهيرمان هيسه وجول رومان وينديتو تروتشه وتوماس مان الذي هزرت اللجنة في تكريمه بمنحه الجائزة مرة ثانية .

وفي أثناء كل هذه المناقشات والأحاديث كان أحد أعضاء اللجنة قد هام أعجاباً بشعر أستاذة لم يسمع أحد بها من قبل ، تعمل في شسيلي هي ريبيللا . نشرت قصائدها في الميسيك وفي أدبها .

بعد مرور هذا المسو أصبح زملائه بوجهه . ريبيللا كانت تحاوله برفص المصاع . بعد من سنة ، ترجمه أحسن أعمالها الى السويدية بنفسه ثم طبعها ، وبدأ يوزعها بعبدة . ويرسل نسخاً منها الى زملائه أعضاء اللجنة . وكاد ترجمه مصدره جعله لرباح . ولكن ، ومنحت الأديبة المجهولة حارييلا ميسرل التي لم تكن لها أية فرصة في الفوز حائزة نوبل في الادب عام ١٩٤٥ .

ولسحدث الآن عن أعمال الفائزين بالجائزة . إذ ان المتشائمين كثيراً ما يتساءلون عن السبب في تكريم نوبل للعلماء الشبان والأدباء والشيوخ . ويمكن أن يرد على ذلك أيضاً بأن رديارد كيلنج كان في الثانية والأربعين من عمره عندما حضر الى ستوكهولم عام ١٩٠٧ ليتسلم جائزته ، وأن البير كامى كان في الرابعة والأربعين عندما منح حائزه نوبل عام ١٩٥٧ . ولكننا نعتقد على أية حال أن السبب في ذلك انما يرجع الى طبيعة الجائزة نفسها ، إذ أن جائزة العلوم تمنح لمن توصل الى كشف علمي واحد ، وباستطاعة عالم أن يتوصل الى هذا الكشف وهو في العشرين أو الثلاثين كما يستطيع أن يتوصل اليه وهو في الخمسين أو الستين .

أما جائزة الأدب فهي تمنح لا من أجل عمل أدبي واحد ، ولكن من أجل جماع أعمال الأديب ، لذلك فإنه يلزم أن يتقدم به العمر حتى تتضح معالم أدبه كله . ولذلك تدرك الشيخوخة عددا كبيرا من الأدباء قبل أن يصل انتاجهم الأدبي الى مستوى استحقاق الجائزة .

هذا ومن المعروف أن الأدباء ينضجون ببطء بخلاف العلماء ، فعالم الطبيعة يمكن أن تظهر غيبريته فجأة وهو لا يزال شابا دون حاجة كبيرة الى أن تنضج تجاربه .

ومهما كانت عمرية الأدباء فإن التجارب تنقصهم وهم لا يزالون شبانا . فالكلمات لا تكفى لأن الحياة هي التي تمنحهم المادة اللازمة للكتابة ، ولكن يصعبوا أدباء ممتازين عليهم عادة أن يعيشوا طويلا ، وأن يعيش المرء طويلا يستغرق وقتا طويلا .

وعلى الرغم من كل شيء فإن بعض الأدباء نوبل قد منح حائزيه كى ... انضمام في صرعهم مستمر ... للشيخوخة من الأدباء ممن يكونون هادئة قبلهم لأنفسهم مركزا مرموقا أو دخلا وفيرا . ولم يعد في مقدورهم تقديم الشيء الكثير للأدب .

وهذا المصير هو الذى عبر عنه نوبل ذات يوم بقوله : « انتهى بشكل عام الفضل الاعتناء بجملة الاحياء اكثر من نمجده الاموات » . انتهى أود أن اساعد الحائزين على أن يشقوا طريقهم في الحياة رغم الصعوبات . ولم يمنع ذلك من أن يكون سبعة من الفائزين بجائزة نوبل قد تجاوزوا السبعين عندما منحوها . كان عمر أناتول فرانس سبعة وسبعين عاما عندما حضر الى ستوكهولم لتسلم الجائزة ، وكان عمر أندريه جيسد ثمانية وسبعين عاما ، وبلغ سير ونستون تشرشل التاسعة والسبعين عندما طفر بالجائزة . ولكن لا ننسى أن شروط منح الجائزة وقضايلها لم تكن من وضع نوبل نفسه ، ولم يدل في حياته بأية ايضاحات في شأنها .

وقد أعلن بعض الفائزين بالجائزة - سواء بدافع من التواضع أو النزاهة - عدم أحقيتهم للجائزة وأحقية أدباء آخرين بها . ففى عام ١٩٥٤ اعترض أربست هيمنجواى على منحه الجائزة قائلا أن كارل ساندبرج وبرنارد برنسون وإيزاك دينشن كتر اسهماقا منه ، وبعد ثلاث سنوات أخرى أعلن البير كامى عندهما منح الجائزة : « لو أنى كنت عضوا في اللجنة السويدية لأعطيت صوتي لمارو » .

ولكن هذه الأحاديث تقودنا الى أن الجائزة كثيرا ما منحت باعتراف الذين حظوا بها أنفسهم الى أناس أقل استحقاقا لها من غيرهم . ويتضمن تاريخ جائزة نوبل كثيرا من حوادث النسيان ونسوه ذهب ضحيتها عديد من الأدباء الكبار : لماذا لم تمنح الجائزة الى زولا أو تولستوى ؟ ... لماذا لم تمنح لاسن أو لسترنبرج ، هل كان اللحن في إياهم غير قادرين على فهم أعمال كبار ... مرده الى الكبرياء أو الأفكار شقيقة .

مر ... فى أعمال هؤلاء الكبار ... والعرور . كما يرجع ... لمواقعهم المعلقة من الجائزة الأمر الى لصة السياسة ذاتها .

ولندرس حالة الأسماء التى ذكرناها . عاش أميل زولا حتى عام ١٩٠٢ وكان يمكن اختياره للجائزة فى سنتها الأولى أو الثانية ، وكان قد رشحه فعلا للفوز بها فى السنة الأولى الكيميائية الكبير بير برتولو . ولكن علينا ألا ننسى أن نوبل كان قد مات قبلها بخمس سنوات فقط ، وأن طله القوى كان لا يزال يخيم على أعضاء اللجنة ، ويؤثر على قراراتها . ويجدر ألا ننسى أنه كان يكره « نانا » والروايات الطبيعية الأخرى لزولا ، كان يراها واقعية أكثر من اللازم وسوقية . ألم يشر نوبل فى وصيته الى منح الجائزة « لأجل عمل من وجهة النظر المثالية » وقد كان زولا فى رأى واهب الجائزة ، أكثر الأدباء بعدا عن المثالية . وكانت اللجنة التى تعرف ذلك ملزمة بأن تضع ذوق نوبل الفنى موضع الاعتبار عند منحها للجائزة .

وفي الوقت ذاته كان هناك أديب نرويجي آخر اسمه بيورنسون كان نوبل نفسه شديد الإعجاب به فأقضى كل ذلك الى تأييد رأى فيرسن واقصاء ايسن عن الجائزة التي منحت لبيورنسون . كما كانت اسباب رفض سترندبرج اشد مرارة وقسوة ، فقد اتهم فيرسن أعمال سترندبرج بأنها لا تسير انصر ، ويبدو أن ثمة عداوة شديدة كانت تفرق بين الاثنين فقد كان فيرسن ونصف أعضاء الاكاديمية وملك السويد نفسه يعيرون على سترندبرج حياته الخاصة المتطرفة .

كان سترندبرج قد فصل من مدرسته وهو لا يزال صغيرا ، كما طرد من كل عمل اشتغل به . وكان قد تزوج وطلق ثلاث مرات وحكم عليه بالسجن لاثامه بالتجديف والعيب في المقدسات الالهية . وكان سكيرا ومناهضا للسامية مؤمنا بالسحر الأسود . ورغم ذلك كله فقد اشاع ما تبقى له من أمل في الفوز بالجائزة عندما سخط من الاكاديمية السويدية في أعماله اذ كتب يقول : « ان الجائزة الوحيدة التي اقبلها هي عكس جائزة نوبل » . وبالطبع في نكرام من سحر هذه الجائزة لم يعد فيرسن وثقة انصاء .

ولئن كانت حياة الأديب الخاصة سببا يعوقه عن الظفر بالجائزة في كثير من الأحيان وعلى الأخص في حالتى سترندبرج التي رايناها ودانورزيو الذي اقصى بسبب مفارقاته الغرامية ومشاكله المالية الا ان حياة الأديب الخاصة لم تحل ، كقاعدة عامة ، دون فوزه بالجائزة . على اننا لا يجب ان نغفل في هذا المقام اديبا عظيما كادت حياته الخاصة أن تقف حائلا دون فوزه ، هذا الأديب هو اندريه جيد الذي ظل مرشحا لسنوات عديدة لقي خلالها الرفض مرارا بسبب نزواته الجنسية التي لم يخجل من المجاهرة بها والدفاع عنها رسميا . وعاد اسم جيد الى الظهور كمرشح للجائزة عام ١٩٤٧ وكان عدد من أعضاء اللجنة يتسمون بالتسامح في تلك الفترة ، ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان ، اذ تحول أحد المؤيدين له من أعضاء اللجنة ومضى يهاجمه مدافعا عن

أما عن تولستوى وايسن وسترنديرج فلم يمنحوا الجائزة بسبب الافكار المسبقة لأحد أعضاء الاكاديمية ، هو الذى منع عنهم الجائزة واسمسه كارل دافيد آف فيرسن وكان يبلغ من العمر خمسة وثمانين عاما . كيف حدث ذلك ؟ ان شرح ذلك ليس بالأمر اليسير . كانت الاكاديمية الفرنسية قد رشحت في السنة الأولى شاعرا غير معروف نسبيا هو سولوى برودوم وتأثرت الاكاديمية السويدية بهذا الاختيار ، كما انها كانت تريد ألا يتعرض اختيارها لأي نقد . لذلك منحت الجائزة لسولوى برودوم . وقد أثار ذلك الاختيار فضيحة ادبية ، ووقع خمسون اديبا التماسا يطالبون فيه بمنح الجائزة الى تولستوى ولكن اللجنة لم يكن باستطاعتها أن تمنح الجائزة لمؤلف « الحرب والسلام » لأنه لم يكن قد رشح رسميا في السنة الأولى ، وقد أمكن تدارك هذا النسيان في السنة الثانية ورشح تولستوى لنيل الجائزة عام ١٩٠٢ ولكن سرعان ما ظهر فيرسن على خشبة المسرح ، وكان على أعضاء المجبة في السنة السادسة بين مومسن وسينسر وتولستوى ، و . فيرسن ان « الحرب والسلام » تحققت له ، لا بل بهم أعمال نولسوى السابقة . ان « الحرب والسلام » انارة كما انهم الأدب المراد عليهم ، بحجم الجسارة في أعماله وامتدح القوضى ، وبأنه تناول على الكتاب المقدس وأعاد صياغته ، وبأنه هاجم كل الجوائز الادبية التي تمنح الأديب مقابلا ماديا . وكان لهذا الهجوم اثره على منح الجائزة ، فلم يفز تولستوى بها . وعلى الرغم من أنه عاش ثمانية سنوات بعد ذلك الا أنه لم يرشح لنيل الجائزة قط .

كما كان تعنت فيرسن هذا هو السبب بدوره في عدم حصول كل من ايسن وسترنديرج على الجائزة .

رشح ايسن عام ١٩٠٣ واعترض فيرسن قائلا ان تكريم ايسن بمثابة تكريم أثر من آثار الماضي وكان يعنى بقوله هذا ان أفضل أعمال ايسن هي التي كتبت بين عامي ١٨٦٧ و١٨٩٢ أما في الاحدى عشرة سنة التالية ، فان موهبته كانت قد أفلت ،

الأخلاق والفضيلة . وبعد مناقشات حامية منح أندريه جيد جائزة نوبل ، وناب عنه ق تسلمها سفير فرنسا في السويد لمرضى جيد في ذلك الوقت .

وكثيرا ما تحول دون فوز الأديب بالجائزة اعتبارات أخرى غير حياته الخاصة مثل عقائده وآرائه السياسية .

ففي عام ١٩١٦ رشحت اللجنة أدبيا اسبانيا هو ريسورييز جالدوس لنيل الجائزة . ولكن اقلية أعضاء اللجنة كانت مثائرة بدعوة رومان رولان الى السلام ، وبوقوفه ضد الحرب العالمية الأولى ، وبقية الأدي لنفسه من فرنسا التي كانت طرعا في الحرب آنذاك الى بلد محايد يسوده السلام هو سويسرا . وقد كان موقف رومان رولان هذا سببا في فوزه بالجائزة .

وفي عام ١٩٢٨ لقي هنري برجسون تقييدا الأسقف ناثنان سودر بلون الذي كان يكن أعما شديدا لآرائه الفلسفية ففاز برجسون بالجائزة . وفي عام ١٩٣٤ كان الكاتب الألماني هيرش كروتشه في أوج مجده مرشحا لجائزة نوبل . وكان مناهضا للغاشية لا يكتف كراهيته الشديدة لها . وكانت إيطاليا تحت حكم موسوليني و ه ذوى القمصان السوداء « فكان منح كروتشه جائزة نوبل يعد اهانة لموسوليني الذي كان يدرك الأمر جيدا . ومن المحتمل أن يكون موسوليني قد أرسل سعيه في السويد الى أعضاء اللجنة ، فلم يحصل كروتشه على العدد اللازم من الأصوات . ومنحت الجائزة لمواطنه لويجي بيرانديللو الذي لم تكن له مثل آراء كروتشه المتطرفة . ولكن يجدر أن نلاحظ أيضا أن الأكاديمية السويدية لم تخضع في حالة مسألة أخرى للضغوط السياسية التي كان يخارسها البعض من وراء ظهر اللجنة ، عندما منحت عام ١٩٥٨ جائزتها لبوريس باسترنك .

وكما رأينا فإن الضغوط والتأثيرات يمكن أن تؤثر أثرا . ولكن مثل هذه الحالات ليست شائعة على أي حال ويمكن اعتبارها مجرد مكاثر أدوية .

وفي عام ١٩٢١ عندما كانت تجري المفاضلة بين جون جالسورثي وأناطول فرانس ، مالت اللجنة الى تأييد أناطول فرانس على اعتبار أن أعماله هي التي أدخلت الى الأدب - على حد قولهم - نسمات انهواء الرومانتيكي .

ومضت احدى عشر سنة أخرى قبل أن يتحدد اسم جالسورثي من جديد وكان منافسا هذه المرة هما بول أرنتس ، و ج . هـ . ويلز ، وقال مؤيدو أرنتس أنه ليس ذا عبقرية مده وحسب ، ولكنه أيضا في ميسس الحاجة الى نقود . وعلى الرغم من ذلك فاز جالسورثي بالجائزة .

يقرا الناس خلال شهري نوفمبر وديسمبر من كل عام مقالات عديدة تمتدح الفائزين بجائزة نوبل حتى يصعب عليهم بعد ذلك ألا يعتبروا ذلك الفائز كائنا أسطوريا أو بقرة مقدسة .

اسي أقول هذه الملاحظات كي يعرف القاري أن أعضاء اللجنة ليسوا في نهاية الأمر سوى أناس رجال ذوي تحارب ونسابة يبتغون الشهرة / ينسجم حكمهم بالوضعية . ولكني أعود بأقول انهم ليسوا سوى أناس مثلنا لهم آراؤهم المسبقة وميولهم وغرورهم أيضا . ويحدث كثيرا أن يتأثروا بالأخريين أو يؤثروا فيهم ويحدث أيضا أن يكونوا متمكنين من ميدان جاهلين بميدان آخر .

ولكن على الرغم من ذلك كله فهم أمناء في أحكامهم . ومنذ اللحظة التي يختارون فيها لمجتهم يقومون بها على خير وجه محققين رغبة نوبل ذاته .

وفي يوم الخميس بعد الاحتفال المهييب في كوتستروست - قصر اكنوسبر - بتسليم الجائزة ترى من من الفائزين لم يتذكر عبسارة القديس أوغسطين التي قل فيها :

« ماذا يكون التكريم في هذا العالم ، ان لم يكن فراغا وهبا . وتهديبا بالتردى في الهاوية ؟ »

الحفرة

محمد جبريل

قال :

- الآن .. حالا ..

تسائل :

- لماذا لا نتنظر حتى نهدأ حرارة الشمس ؟؟

بدأ الرفض في عينيه .. أضاف دون أن يواجه النظرة الراضية :

- ابي متعب ..

نصطحب يداه على اليميني

- أنا الذي يصدر الأوامر ؟؟

نظر إلى الأمام .. إلى الأفق .. إلى الأفق .. إلى الأفق ..
وحارات .. إلى الأفق .. إلى الأفق .. إلى الأفق ..
حوه .. قبة اللؤلؤ والرطوبة والجمال ، والحسية الوثقة التي - لا بد - يثقلد أمرادها
حاصر .. حصرية القهر التي مصطحب أنغامها في تلاحق لا ينتهي .. جذب الفاس
وبعد ما بين ساقيه

- هل نحتاج للفاس وحدها ؟؟

- بل نحتاج إلى يدك في رفع الرمال ..

- حفرة صغيرة إذن ؟؟

تسائل سيب .. أجابه ، حتى لا تواجه عيناه قرص الشمس اللاهب .. الماددة
فاسية ، وسكنها صحبته قبل الأعداء طولة نغمد معانها في فاع الأسر ، وكفة
الفعل الأرضي لا بد .. فاع كفه الفرد العادل .. أبدى دهشته ، وربما استيائه ،
للهمة الصعبة .. قال نقاد دون أن يطرأ الحسير على حمود ملامحه تلك نصيحة
التوجيه المعنوي .. أنت تعاني من فقدان الثقة ، وهذه المهمة ستعيد إليك ثقتك ! ..

سلم بصره في حركة أذية بحسب المعب ، والفاس ، والحفرة .. الحادثة
المعجبة كأنها أسنوره ، نجد أمهاته في تطير مياه المحيطات ، واحصاء بلايين الأحرام
السمائية ، والصمود إلى القمر بجناحي عصفور ..
ألقى الفاس جانباً ، وقال :

- الجاروف هو ما نحتاجه .. وليس الفاس ..

علا صوته ليناقض اللحظة المتوترة :

مقد أعصابه تماما • صرعه بأسفل البندقية في كتفه • أشار بعينيه الى العاس
الملقاة • وقال :

.. اكمل ! ..

قبل أن يعاود اسقاط • عاجله بصرة دبية • رجع الى العاس • نقلت عليها
يده • لم ترتفع العاس ولا اليدان • لا حراك • •
أدار لبندقية • وجه فوجها الى رأسه • ضغط على شفتيه وأسفله • قال بهدوء
متوعد :

.. اترك العاس • وادفع الرمل بيديك • •

لأنه نطق بكلمة واحدة • فعله يعرّج الرصاص في رأسه • يحرك الدهن
زعم الاعياء الذي هو الحسد • ملحا يذرو المراه حبات القمح • يحركت يده لرفعها
الرمل • اللعة سحيقة • وقيلة أصفا • اضطدمت أصابعه بصلابة الرمل • دون أن
يلتفت اليه • سحب العاس • وواصل الحفر باصرار يائس • علا صوته في لهجة
متحدية :

.. مامساحة الحفرة على وجه التحديد • •

قال بنفس الصوت المتوعد الهادي :

.. بالتحديد • • أريد حفرة بمثل قامة الانسان • •

بهزوب العاس من يده • ماذا يد • • الى دابة تحمله • صم نائبا في الصباح
الباكر • تساعد صوت الامم • • • • •
تهمته أنه رفض ارشاد الجنود الى مكانك • • فماذا عن الصبر • •
لامست فوهة البندقية شمع الراس :

.. لماذا توقفت • •

في اصرار :

.. لن احفر • • اقتلني الآن • •

ضغط على الزناد • وبدأ انه سيطلق الرصاص حالا •

عادت الحركة الآلية • تواصلت • امتدت • •

أشار الى الاعين المحدقة • حانت نهاية اللعة • • فلماذا تكتفي بالمرحة • •

.. والان • • حاول ان ترى الحفرة من الداخل • •

غطى وجهه بيديه :

.. لن تفعل ذلك • •

برقت عيناه بنشوة قاسية :

.. ما الذي سافعله • • ؟

تحول الصوت الى حشرجة :

.. لن تفعل ذلك • •

حاول أن يحرق • نحاذر قدام • وسقط • رجع على ركبتيه وبدنه • كأنه
عاد طفلا • أحوف بدل ملاحة مسام • بالقطع لم يعد هو • العيان راغبتان •
الشفتان المتدلسان • الالف الذي ينطق الانعاس • ويضردعا • في بواصل عقيم •
الصغيرة بعيد مطالها بلذعتها احببة • الكرى بهدد بايقاف الرسائل • الزوجة لها
مطالب تحجب لأعلن عنها سطراب احمان اداقة • يد الدند تبرت على الكف في
مودة قبل أن يبدأ خطوات اميمة • نصويجات الرمال عرف لم العسوة والبشاعة
والعذاب • الضباب يهبط • يلف الأشياء في غلالات كثيفة • •

أغمض عيني • •

الربيع الراحل

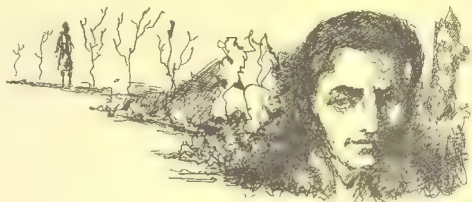
الحسانى حسن عبيد الله



ذات ربيعٍ ففتحُ قفى ، وقلتُ فبذخِ الربيعِ
وكنيتِ أنتِ التى أهدتُ ، فالتفتَ لطريقِ الوديعِ
أنا ، ربيعاً ، وودعتُ ، كأنما فدتِ الصلوعِ
والنساءُ كذا ، كأنه طلكُ الربيعِ
مخافةً من ربي ، تدبُّكِ يا أمه ، يجوع
ولم يزلْ مذْراً لِكِ ظفلاً ، فى عينه وجهكِ الوديعِ
غيرَ اختيارٍ وباختيارٍ ، يصحبه حسنك الطمعِ
وأمرع الجلبُ من رؤاهُ ، وأزهرتُ حوله الربوعِ
وآنتِ ليله الأمانى ، فالىلته حُجوعِ
إذا غفا حالاً هزيباً ، أيقظهُ حالاً هزيعِ
وطاح فى الكونِ منكِ نَشْرٌ ، فكأنهُ ، كله يَضوعِ
لتغفِ الربيعُ يا سمانى ، أحبُّ ،

منذ نشر القانون

وليحمل للوجُ أغنيائى ، نَشْعٌ فى نايين ما تشبع



وليلنِ النجمَ في ذُراهُ ، من فيضِها المنقشِ ربيع
عن صديقانِ ياسفني ، يَمُرُّ صدرَهما ازلوع

.. فأت ربيع ،

وراحَ يرتو ، فيبْدَأُ ..

دعا ، لعل الظلامَ يحنو ، ولا يجيب ولا سمع
لقد نوى الريحُ عنه ، وأقبلتْ بدهُ النموع

يا هضبا بالذول قينا ، لا تنقُ بطشهُ دروع
ازهر من حولنا ييسر ، تكبو بأطرافه الجذوع
ما هذه التُّربُ والصحارى ، كان هنا عالمٌ يرُوع
من أى فج سعى إليه الخرابُ حتى عفا للربيع
أجانبى الصَّمتُ .

قلتُ صبرا ، ياها المجتهدُ الوجيه



لقلم
الرحلة

مع

نعمان عاشور

إجراة:
نبيل فرج

ARCTIV

بدأ نعمان عاشور حياته الأدبية في القاهرة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بمسلة سنوات ، نشر خلالها مجموعة من القصص القصيرة ، والدراسات النقدية ، والتراجم ، تنبى عن اتجاه في الحركة الثقافية ، يلتزم بالوظيفة الاجتماعية للعمل الأدبي .

حتى اذا قامت الثورة ، وفوضت دعائم المجتمع القديم ، كان نعمان عاشور ، بوعيه وثقافته . من أكثر الأدباء افعالا بالروح الثورية الجديدة ، وتحرك ملكاته في مجال المسرح الكوميدي بطوح كبير ، فقدم مجموعة من الأعمال الهامة للحركة المسرحية نقلتها الى مستوى آخر من الجدية والاصالة ، وحقت ، بالاهداف الاجتماعية التي تلى بها ، استجابة شعبية عريضة بين جماهير المشاهدين ، وقف بها نعمان عاشور في مقدمه جيل كامل من الكتاب المسرحيين ، الذين ينتمون للاتجاه الواقعي ،



قراءات واهتمامات مبكرة

● أرجو أن تذكر للقراء الكونيات المبكرة التي حدثت بك إلى الكتابة ؟

- في نشأتي المبكرة كان جدي يملك مكتبة كبيرة في ميت غمر ، لأنه كان من علماء الأزهر لدين درسوا على الشيخ محمد عيده ، وكان يفرض الشعر . وقد تفتحت عيني على هذه المكتبة اراوحة التراث العربي . فقرأت في صباي الكثير من كتب هذا التراث . اذكر من ذلك « الاعشى » . « الامالي » . ودواوين الشعر العديدة .

ولعل أبرز ما يزال عالقا بذهني من هذه المرحلة قراءتي لتاريخ الجبرتي بأجزائه الأربعة ، فقد أثر في نفسي تأثيرا عميقا ، ولما فيه من الارتباط بالتاريخ الذي لا يزال يلزمني حتى الآن . ومن هنا تراني دائما أتعلق بدراسة التاريخ والكتابة عنه ، وبخاصة التي شب على أحدث تاريخية عديدة من أبرزها قصبة مقتل اسرءلو عام ١٩٢٤ .

كنت في هذه المرحلة في فترة التفتح للقراءة ، حيث بدأت في الإدراك السياسي للبيئة المحيطة . فبدأت تأثر بهذه العوامل في حياتي الفكرية ونفسية وخيالية جديدة . ترتبط عندي بتاريخنا القومي ، ونشأتنا السياسية ، وتطورنا الاجتماعي .

بعد ذلك جاءت مرحلة هوايتي للقراءة الأدبية ، أيام فورة النهضة الأدبية التي تزدهمها في الثلاثينات وما بعدها طه حسين والمقاد وتوفيق الحكيم ، ففرست في نفس الروح الأدبية المدعمة بالوعي التاريخي والإدراك السياسي والاجتماعي .

حتى إذا أقبلت على دراستي الجامعية كسبت في مرحلتها الخطوة التالية ، وهي التعرف على الدراما كأبرز ما استلقتني في التراث الأوربي الذي أدرسه .

ولما خرجت إلى الحياة العملية كنت محاطا بثلاثة عوامل رئيسية هي :

- الشغف بالتساريف الذي غرس بادرته الجبرتي .



الذي ازدهر في بلادنا مع النهضة السياسية والفوقية .

ذلك أن مسرح نعمان عاشور يتخذ مادته من الحياة الاجتماعية الجديدة في مرحلة الانتقال ، ولكن بروح نائلة ، تعمري مواطن الفساد والمتخلف ، في الصراع بين الطبقات ، وسسخر من التناقض الاجتماعية التي لا تزال تنعكس بيننا والتقاليد القديمة التي تقرب في أحسن المجتمع ، من أجل أن نداعى ، ويصوغ الفهم الانساني الجديد المتقدم .

وقد أثرت مسرحيات نعمان عاشور خلفا بين النقاد ، أو بينه وبين النقاد ، يتمثل في المصطلح النقدي الذي يطبق عليها ، خاصة مسرحيات : « الأساس التي يجب » ١٩٤٠ ، « الناس التي فوق » ١٩٥٨ ، « الناس التي فوق » ١٩٦٢ ، إذ بها - على خلاف ما يؤكده المؤيد - لا ننمي إلى صفته المسرح الكلاسيكي وحده الثلاث المعروفة .

ويعد تفسير الدكتور محمد متاور لهذه المسرحيات أسلم التفسيرات . لأنه اشتقه من طبيعة فن نعمان عاشور نفسه ، ووجد أمثاله في مسرح تشيكوف وجوركي ، وهو الأوتشرك أو المسرح السجبل الذي يقوم مقام التحقيق الصحفي ، في مواكبة الأحداث والمشكلات ، واختباؤها على النص .

وهو شكل فني له معمار خاص ، ينهض على عناصر فكرية وتكنيكية مختلفة ، وتتغلغل فيه التراجيديا في أعمال الكوميديا ، استنبطه نعمان عاشور من فرائده ونجاربه ، وأضافه إلى المسرح العربي ، لكي يحمل أفكاره العصرية وأرائه وتطلعاته وروحه المدعبة . وقد كان هذا المسرح بمثابة ثورة على المسرح التقليدي إذ ذاك في الفاعره ، البعيد عن الواقع ، والذي تراوح أغلبه بين الاقتباس والترجمة والتقصير .

وفي هذا اللقاء مع نعمان عاشور نتعرف على أبعاد تجربته الأدبية التي يعبد المسرح انصر وجوها .

ساعدني على ذلك دراسي الجامعة ، ثم مطاماني الخاصة باللغة الانجليزية . وجاء ذلك على صورة دراسات كنت اكتبها في مختلف المجلات عن المسرحيين الذين تأثروا بهم في البداية : ابنس ، جوركي ، برناردشو وغيرهم .

ولعل أبرز اكتشافاتي في هذه المرحلة اني سبب ان تشيكوف ليس كاتب قصة قصيرة فحسب ، وانما يعد أحد الأعمدة الضخمة للمسرح المعاصر . فانكببت على قراءة مسرحه ، ولعنتي فيه واقعيته وشاعريته وقدرته على نقل الحياة بفن كبير ومعمار خاص يتخطى جميع الاشكال المسرحية المعروفة .

كان تشيكوف في حد ذاته ثورة . سرع من مضي امكانيات كائنة ، ما كانت لتظهر لولا قراءتي له . وقد بدأ ذلك واضحا فيما بعد في الكثير من مسرحياتي التي تخطت الشكل الكلاسيكي المعروف من مقدمة وتآزم وانعراج .

م. ح. بالصادق الناقد أحمد عباس صالح

م. ح. بالصادق الناقد أحمد عباس صالح

رأيت في كل الحقبة ان يرى تشيكوف التطور في اكتساب بعض القيم العميقة التي يحرك في اطرافها ، وكانت لازمة لخدمة موضوعي في المسرح . وهو موضوع لا يفك عند حد التصوير الاجتماعي المباشر ، وانما يصدوه الى الدعوة والنبوءة .

الواقعية الاجتماعية

● الى أي اتجاه ينتمي مسرحك ؟ وما هي تجربتك مع اللغة ؟

جاء انجالي نحو كتابة المسرح متأثرا مباشرة بالتيسار الواقعي الذي ظهر مع الخمسينات . وساعد على ذلك عوامل كثيرة ، أبرزها اهتمامي المبكر بالقضايا الاجتماعية ، واتعماري في التيار الفكري اليساري ، وهو اساسا فكر اجتماعي خالص .

وقد اتضح ذلك منذ البداية في « الغمطيس » .

جاء اهتمامي بالسياسة المعاصرة المتعددة في الأحداث العاصفة بحياتنا العامة .

جاء الميل الأدبي الحاد الذي اقضى بي على بداية الخمسينات الى الانصراف كلية الى الانحياز الأدبي . وقد بدأ ذلك على صورة كتابة دراسات لحياة بعض الشخصيات الأدبية ، مثل جوركي وبرناردشو وأراجون ، جمعتها في كتاب « فتيان الحرية » .

الا اني كنت قد بدأت ، متأثرا بقراءاتي واهتماماتي الجديدة ، في ترجمة الكثير من القصص القصيرة في أوائل مراحل اشتغالي بالصحافة . بعد عام ١٩٤٥ ، فترجمت قصصا لوليم سارويان ولينارتوسيلوني وجوركي وتشيكوف وأناند وغيرهم . ولكني للأسف ، لم اجمع هذه الترجمات ، لأنها كانت طريقي الى الحياة الأدبية .

لم بدأت عقب ذلك في كتابة دراسات أدبية عامة ومتخصصة ، تناول القيم الجديدة في الأدب المصري ، والاتجاه « الواقعي » . واتجاه « الواقعي » في الأدب المصري ، وهو أدب يفتقر الى مكنى هذه المقالات من اتحاد جوفج بمبيل من الأدب السائد ، وهو أدب يفتقر الى الرومانتيكية ، فاندفع في كتابة القصص القصيرة بالأسلوب الواقعي الجديد ! الذي يتبع من حياة الجماهير الشعبية ، وموقفها الطبقي من التطور الاجتماعي . وكان لدراساتي للماركسية ، ومعاركتي للسياسة ، أثرهما الواضح في خلق بدور جديدة للقصيدة القصيرة ، تنأى بها عن الطمعية ، وتلتزم بالتطور وحركة التاريخ .

ومن هذه القصص مجموعة الأولى « حواديت عم فرج » .

في هذه الأثناء كنت قد بدأت اتبين قيمته الفعلية التي ينطوي عليها فن الدراما ، كإبرز فنون الأدب الأوربي ، فانجذبت الى دراسة المسرح ، بوصفه أقدر أدوات التعبير الأدبي نفاذا الى الحياة الشعبية ، وأكثرها فاعلية في الجماهير .

التي قامت على أساس دعوات إصلاحية أخلاقية ،
وعظت بمشروع يتم بمقتضى نظام أساسي في
الدولة ، والحدود المرسومة على جسد الأمة
الشعبية والمؤمنين الذين تتبوأ طلبة الرضا
السايرة في ركب الانقطاع .

وعندما كتبت « الناس التي تحت » بدأت
الترية الطبيعية تتردد بين فصولها ، وكان واضحا
أنني وضعت يدي بكل مكونات السابقة
على لئلا تلبس الدافق الذي استعيت منه فيما
بعد كل دفقات الدراما .

لم جاءت « الناس التي فوق » كتطبيق مباشر لهذا الاتجاه ، صورت من خلالها وضع طبقا حالها . كاد يطفئ على الجانب الإنساني في المسرحية ، ولكنه حمل طابعها سياسيا واضحا ، ربما كان له أثره في تحديد أبعاد الشخصيات ذاتها . واعتقد أنه أثر على الجيل المصاحب لي من الكتاب . فقد بداوا في النقاط هذا الخيط السياسي دون حرج . وطوروه كل أسلوبة الخاص .

عنى : الفكرة العامة
الاساس الفكرى كان يربطه
رسم حجة على من حجة

ثروت كثيرا أولا بقراى وناقشتها على بعض
للكوميديا المتطورة عبر السنين في مسرحنا .
ابتداء من يعقوب صنوع ، ومرورا بمحمد
عثمان جلال ، حتى الريحاني . ولعله ليس من
قبيل المصادفة انني سميت « التماس إلى
تحت » أول ما الفتها « مصر الجديدة » .
واذكر ان المرحوم محمد مندور حين قرأ النص
علق على الاسم بانني احاول تقليد فرج انطون.
ولم اكن في الواقع قد قرأته بعد . ثم انه كان
من أبرز التعليقات التي اثارها النقاد حول
مسرحيتي الأولى انها نصير امتدادا لمسرح
الريحاني على مستوى أبعد . وكل هذا يثير
إلى أسى في كتابتي للمسرح كنت اصدر عن
نفس الامتداد الفني والفكري السابق في تراثي ،
بغدر ما كنت اصدر ، في نفس الوقت ، عن
الواقع الاجتماعي الذي أعاصره ، وهو واقع الهم
الأخير قبلي . وان يكن في درجات تناسب مع
ظهورات عصر كل منهم .

ولعل بالإضافة الوحيدة أو التأكيد الوحيد الذي حققته في هذا المجال هو الأخذ المباشر من الواقع الحي ، وهي الوقت نفسه التاليف الدرامي الخالص ، وكلاهما كان من معوقات أو صعاب المسرح السابق ، فلم يكن المسرح قبل ذلك قد عرف التاليف الحاصل للمسرح ، إنما كانت الكتابات المسرحية تقوم على الاقتباس من الكوميديا الأجنبية أو تنصيرها ، دون مراعاة التفاعل مع الواقع المصري .

وهذا بدوره ما الرسمى من البداية الكتابة باللغة العامية ، لانها كانت اللغة الوحيدة التي يستطيع ان تعبر بأصالة عن الواقع ، وهى فى نفس الوقت اللغة التقليدية للكوميديا السائدة من قبلى . حتى أن عثمان جلال ، وهو رجل معروف بتحيزه للفضح ومن شعرائها ، لم يجرؤ على تقديم موليير الا بالرجل العامى . وقد عانيت كثيرا من هذه القضية ، قضية العامية ، وعشت فترة طويلة احمل لواء الدعوة

كتب بالعامية من لبدية
مؤررة . هي ما سمعها
وفد حبس في سبيل
المعرب . وهي له
مبها . ولا يمكن اعتبارها عامية بالعنى المعه
عن العامية . ذلك أنها ليست مجرد عيسارات
والفاظ مما يتحدث بها الناس . ولكنها تحمل
كـ . امرة للفصحى . القادرة على
نقل الأفكار والآراء ولقيم . وكل مذاق العامية
على العور في اعماق الحياة اليومية .

وقد أدى إلى الأمر إلى إثبات قيمتها الأدبية
كلغة إلى ترجمة «عطين» ، شيكسبير بها ، وكانت
بجربة أثبتت قدرة هذه اللغة المسرحية الجديدة
على حمل رسالة المسرح ، لولا أنه لم يقبل
لهذه التجربة أن ترى النور إلى الآن .

تطالعك عميقة

● ما مضمون مسرحك ، وعلام تتحدد قيمته ؟ وما موقفه من التجارب الأوربية الحديثة ؟

— المسرح الذي اكتبه — كما ترى — قوامه

الواقعية الاجتماعية ، التي تحمل اتجاهها
حصاريا قوامه الدعوة الى ربط الحاضر بالمستقبل
في اطار التطور الحضارى نحو الاشتراكية .

ولذلك فان مسرحى تتحدد قيمته بالصراع
الاجتماعى القائم ، وما استكشفه من ابعاد
مقومة لهذا الصراع فى مسار التطور نحو بناء
مجتمع مستقبلى جديد .

بدأت ذلك منذ اللحظات الاولى التي ادركت
فيها أهمية المسرح كأداة تعبيرية تشارك في بناء
الحياة الجديدة . فكانت كل مسرحياتي عبارة
عن رصد تسجيلي لمرآح التطور ، وما يؤمىء
اليه من اتجاهات بعدم مصداق الاجماعية في
نقدتها نحو بناء مجتمع المستقبل .

تجدد ذلك واضحا في الدعوة الى حتمية بناء
الاشتراكية وما يصاحبها من عثرات في مسرحية
« وابور الطحين » . والدعوة الى الحرص على
تكوين الاجيال الجديدة الفاعلة على بناء الحياة
المستقبلية بعد اليأس الفاسد من الاجيال القاتلة ،
والتطلع نحو طفل المستقبل الكامن في ضمير
الغيب ، لخدمة القضية الحضارية التي نرى
اليها دائما ، وهي قضية بناء لاشتراكية ، نطو
بذلك مسرحية « بلاد بر » .

كل هذا يبرر مسرحى واقعية .
الواقعية التي أصدر عنها واقعية موقونة
أسجله من مراحل تطويرية ، سيتجاوزها .
في المستقبل ، لأن مسرحياتي كلها تعبر عن
تطلعات مستقبلية بعده ، وبحمل شرائها .

وربما كان سبب هذا الفهم ظهور التيارات
الجديدة في المسرح التي تحاول ، في الوقت
الحاضر ، تجريده من ابعاده الاجتماعية
والاساسية معا ، وبحوله الى مسرح فكرى .
يعالج القضايا العقلية والفلسفية ، وبالتالي
يُنحصر في نطاق الذاتية الفردية للانسان
المعاصر ، كما هو الشأن في المسرح الوجودى ،
ومسرح العبث ، واللامعقول ، وغيره من
التيارات الجديدة التي نجتاج أوروبا الغربية .

وأوقع ان هذه السيارات لها قمعها بالنسبة
لمجتمعاتها وحضارتها من الناحية الموضوعية .
وربما كان لها تأثيرها على لظهور الفن الاشكال
الدرامية في العالم . غير انى ان نمط
المسرح ، خاصة في مجتمعا النشأ ، تحل
موضوعيا عن المسرح الجديد القائم في الغرب
لأن قضايا أكثر الحاحا اجتماعيا وبمعددا
انسانيا من قضاياهم . ثم ان أبرز ما يتقننا

هو تأكيد وبلورة الشخصية التي تنبئها
مجتمعاتنا كداساس لكل تطور منشود .

ولهذا فأننى أقف بمسرحى ملتزما بقضايا
مجتمعى احبته خاصة كاسيس .
وبشخصيات مجتمعى الحية كقوام لكل بناء
مستقبلى مرجو . وهذا لا يمنع من الافادة من
كل المكتسبات التكنيكية والفنية التي يلفها
المسرح الأوربي .

وهذه هي الصعوبة الكبرى التي تواجهه
مسرحنا القائم حاليا . عليه ان يلتزم بواقعا
وشخصنا وقضايانا ومشاكلنا واحلامنا
وتطلعاتنا ، وفي نفس الوقت عليه ان يفيد من
التكنيك المتجدد للمسرح العالمى ، بالقدر الذي
يحفظ له خصائصه المحلية ، الوطنية والقومية
معا ، ومقوماته الاجتماعية ، وقيمه الانسانية ،
وتطلعاته الحضارية ، بكل ما تحمله من
احاسيس ومشاعر وافكار خاصة به .

ومن المؤسف أن المخرج على هذه الاسس
يفرى الكثيرين من الكتاب الجدد ولراسخين
على حد سواء ، وأنا اعتبر هذا افلاسا وهروبا
من ممراته الواسع ، والانترام بالمدع عن
فصا . ولا يخدم ما يسمونه الاتجاه بالمسرح
الحديث . بل العالمية في أى فن تنبع أساسا
من بيئة خادمة .

واعقد لن موجة الأسفاف والهبوط التي تشجع
سبب حاصه وعددة
للاضحاك في هذه الأيام مرجعها ابتعاد المسرح
الجاد عن هذه الاسس الواقعية الصلبة .

الواقع والحقيقة

● الواقعية في رأي مضمون لا شكل ، يمكن
ان تستوعب الأساطير أيضا . ما مفهومك لها
الذي يتجسد في مسرحك ؟

— تقابل الواقعية في الوقت الحاضر بهجوم
مرور من أنصار الذاتية والرومانتيكية وما يقابلها
من سارات متحدة واتجاهات مستحدثة في كافة
الألوان الأدبية .

والحقيقة ان المفهوم النظرى للواقعية هو
الذى أدى الى هذا الارتباك . فتجرى نمش في
عصر على قدر ما هو مركب وغامض ، يحتاج
أكثر ما يحتاج الى الوضوح ، والصدق ،
والموضوعية .

من أجل ذلك كان التمسك بالحقائق الواقعية
الموضوعية وعرضها بوضوح وصدق ، من الزم

الافراق في الأخيلة المريضة ، مع اغفال القيم
الجوهرية التي تشكل الواقع الحي .

مسرح دائم التطور

● تحت أي مؤثرات تشكل مسرحك ؟ وما
هي البواعث التي تدفعك اليه ؟

— يمكنني أن أحصر تأثيراتي بالكتساب
المسرحيين ، فوق ارتكائي على موهبتي الخاصة ،
في ثلاثة مظاهر :

أولاً : ربط المسرح بأفكار ودعوة اجتماعية
تقدمية . وقد أخذت ذلك عن برناردشو مباشرة ،
وظهر واضحاً في مسرحية « الناس التي تحت » .

ثانياً : خلق مسرح كوميدى يجعل أبعادا
اجتماعية تبدو كأنها منتزعة من واقع الحياة في
مادها وشكلها . وهذه هي الإضافة الحقيقية
لمسرح تشيكوف . وظهر هذا واضحاً في
مسرحية « الناس التي فوق » .

ثالثاً : الارتكان على تقديم الشرائع الاجتماعية
في توسم وإسهاب ، وبلورة هذه الشرائع في
صوره فنية درامية لعرضها على الجمهور .
و هنا أطلق عليه الدكتور محمد متسودور
و ترجمه باسم « تلك عدى » سيما أوبله » .

— بعد . استعيد من جماع هذه
الأساليب ، وأضيف إليها إضافات جديدة
على نحو ما حدث في مسرحية « عليه الدوغرى » ،
التي دمجت فيها بين لتراجيديات والكوميديا ،
فيما عرف أيامها بالتراجيكوميدي ، متأثراً في
ذلك بمسرح الكاتب الإيرلندي العملاق أو كيري .

وفي هذه المرحلة أيضاً بدأت أطرق مسرحية
العصل الواحد ، فكتبت « ثلاث ليالي » ، وفيها
محاولة لتكثيف بؤرة درامية من خلال اختيار
ليلة في حياة المجتمع المصري بطبقاته الثلاث .

هذا الشكل كان بلورة لتأثيراتي السابقة ،
والإنطلاق إلى آفاق تكتيكية جديدة ، تستوعب
الموقف الدرامي المتعدد داخل إطار واحد ، وفي
نقطات تتبع من نقطة واحدة .

وقد مكنتني ذلك فيما بعد من كتابة « بلاد
بره » بأسلوب ذاتي خالص ، كان بمثابة بلورة
عميقة لطاقتي الدرامية كطاقة مستقلة ، قد
تأثرت بالنظريات المسرحية الجديدة ، ولكنها
تحتفظ بمقوماتها المصرية الصميعة شكلاً
ومضموناً .

ضرورات الفن المعاصر . لكن لا يشترط نقل
الواقع على صورته المباشرة الجسافة لأن الفن
لا بد وأن يتخطى الواقع . بمعنى أنه قد يأخذ
مادته من الواقع ، ولكنه يعيد خلقه من جديد
على صورة خلاقة ، هي بمثابة إشعاع للواقع ،
وليس تجسيدا مادياً له .

ذلك أن الفن هو روح الواقع وعطره الفواح .
فإذا تجرد من الواقع خلق في الفراغ . وكل فن
عاش حتى الآن ابتداء من سوفوكليس حتى
آرثر ميللر ، إنما عاش لأنه من وسم على مده
واقعية خالصة . وهكذا كان مسرح شيكسبير ،
وهكذا كان مسرح مولير ، وهكذا كان مسرح
إيسنر ، وهكذا كان مسرح بريخت ، وهكذا لا بد
أن يكون كل مسرح يطعم إلى البقاء .

أما ما يخرجه المسرح المعاصر من اتجاهات
معدية لواقع عربي عسيف . وليس لا مردوا
وهروباً من مواجهة الحياة والمصر ، والإغراق
في تجريدات شكلية لا تخدم التطور الإنساني
والحضاري ، وإنما هي شكلية فنية عقيمة
تعبير عن الأفلاس في حمل رسالة المسرح على
حقيقتها كفن أخص خصائصه التكفل بالحياة
الإنسانية .

أما تبرير معاداة الواقع بهذا الشكل
تحت ستار أنها الأشكال الوجهة السليمة
التعبير عن المجتمع المعاصر . هذا هو
مليونر بالتناقضات ، وليس هو المسرح
والهروب من مواجهة الحقيقة ، لأن الفن بد
يسمى إلى الحقيقة ، والحقيقة لا توجد بكلمة
مظهرها لا في الواقع . فالابتعاد عن الواقع
الابتعاد عن الحقيقة ، ومعاداة للحياة ، واعتذار
للمن .

وطبعي أنني لا أعني بالواقعية هنا التسجيل
المباشر لصورة الواقع كما أسلفت ، ولكنني
أعني معاركة الواقع معركة حياة ، والتفاعل مع
حقيقته ، وتحصيل الفن رسالة أجل من جلاء
المؤثرات الدائرية أو تجويد القيم الفنية ، لأن
هذه القيم مهما يكن جمالها قيم موقوتة ليست
أثبت ولا أبقي من القيم الإنسانية والاجتماعية
والاقتصادية التي تحرك الحياة .

من هذا الفهم يصدر كل ما كتبت من
مسرحيات . فهي تنتزع من الواقع ، وتسمى
إلى إعادة خلقه من جديد على الصورة المثلى
التي أراه عليها ، بغية التأثير فيه بما يخدم
صالح الإنسان في الحياة . وهذا من شأنه أن
يجعل لمسرحي رسالة أجل وأبعد من الإبهار
الشكلي المؤقت ، أو التعلق بالطلقات ، أو

في « بلاد بره » يتجلى تماما ارتباط الشكل بالموضوع في تكوين درامي نهائي . خيال من الشف بالمستحدثات الدرامية التي اجتاحت المسرح العالي . خاصة في دور العرسه . وبعد عند حدود أسلوب الدرامى الحديث . وهو اسلوب ينأى بمسرحى عن الكلاسيكيات القديمة . ويتحرر من الانسباق وراء المحدثات الفكرية الطارئة .

ولكن هذا لا يعنى جمود مسرحى عند حدود معينة . انه مسرح وليد البيئة والحياة الدائمة التطور ، لذلك فهو أيضا دائم التطور .

ان المسرح هو الفن الوحيد الذى اشبع فيه طائفتى على الخلق ، ولكنه فن عسير ، لا يؤاتنى في كل لحظة . ولذلك فاني ان لم اكتب للمسرح اجدني في احيان متقاربة اتجه الى كتابة القصة ، او الدراسات الادبية .

ذلك اني لا اكتب للمسرح الا اذا احسنت ان هناك موضوعا كبير بطمي على لاعرسه . والمسرح هو موضوعي الكبير . هو الحياة التي اعيشها ويعيشها الملايين من أبناء وطني . هو قضايانا الاجتماعية والانسانية والاقتصادية . وظهور المحرمات ، حجب النساء ، ضارة المستقبل التي نتجها اليها

كوميديا الموقف الدرامي

● ما هي المسائل التي حصلت بك الى الكوميديا الاجتماعية ؟ وعلام تنهض لديك ؟

— هناك ثلاثة عوامل أيضا تؤثر على كتابتي في كوميديا ، اولها انني اكتب مسرحا اجتماعيا خالصا . مسرح لاجتماعي سبب مسرح كوميدي . وثانيها انني اصدر عن مجتمع صنف ، عن كوميدي خاص . وثالثها انني بطيبي — الى جانب موهبتي الدرامية — لست ثقيل الظل . بمعنى ان موهبتي الدرامية في حد ذاتها موهبة كوميدي في جوهرها .

لذلك فاني لا اجدني صعوبة في الكتابة الكوميديية . وتكاد الكوميديا عندي تكون بدريية ، أكثر منها صنف فنية . فانا اعيش الكوميديا وانعسا مع الهواء الذي استنشقه .

بحيث يصعب على ان اتناول أي موضوع اكتبه للمسرح تناولا غير كوميدي . ولذلك تأتي الشخصيات الى أرواحها ، والمواقف والأحداث التي اصورها . لحمتها وسداها الكوميديا .

ومحك القدرة الكوميديية عندي هي انني

أضحك على كتاباتي وأنا اكتبها ، وأعيش شخصي لي حد أي صدر الحزن معها . في نفس الوقت أراني جالسا في مقاعد المسرح لأصحت عليها وهي لا تزال أمامي حروفا على الورق .

والكوميديا التي اكتبها هي كوميديا تنبع من مدني الحسنة ولحذت . أي كوميديا معمد اساس على موقف بدمي لا على الاعاذ او سوء الفهم أو انقلاب الأوضاع أو غيرها من ألوان الكوميديا الشائعة . كذلك تنبع الكلمة من الموقف ، وتغير ، وعمق وشمول ، عن الشخصية ، وتدخل في صميم العمل الدرامي .

وبذلك تؤدي تأثيرها كوميديا متكاملة لا تحتاج الى التلاعب بالألفاظ ، ولا استثارة الضحك من اغواء الجماهير بالحركات المقتعلة .

وليس معنى هذا انني لا اعتمد على كثير من الجوانب الحرفية الأخرى . وإبرزها السحرية المستمدة من العرف الاجتماعي .

مضمون النصوص المسرحية

● الى أي مدى تنطبق افكارك الاجتماعية على مضمون المسرحية ؟

— اني لست لي تحت « كان جل اهتمامي بـ » . إنما ففتح عنه النصف الثاني من القرن العشرين من ساحاب رحبة لنضال عرب رزسي على معصم الطبقات الشعبية في مسارها الإيجابي نحو المستقبل .

وفي « الناس الى فوق » حاولت ان أوضح ، من خلال البناء الكلي للنص ، الى أي مدى تشكل قوى الشعب أساسا راسخا لهيكل من رزس في صديده من حال معاوي ان كنتم اعاسها وتوقف تطورها ، وهي الطبقات البائدة المنهارة التي كانت ولا تزال تعيش على اطلال الماضي .

وفي « عليه الدوغري » وقفت ارثي ما ادى اليه التطور من جناية على الدرك الأسفل من الطبقات الوسطى ، وهي اقرب الطبقات الى «موج الشعب » ، وباتير ذلك على المسيرة الشعبية المتقدمة . ولذلك شاب هذه المسرحية جو مجايدى ترددت أصداؤه في كل مواقفها وانطعت على كل شحوصها .

ولما كتبت « وإبور الطحين » في موقف التردد بين مسيرة التطور نحو الاشتراكية والوقوف

لقوالب الطبقة الهشة ، ويرتفع بمذلولها
الإنساني الى ما هو أبعد وأبقى من المرحلة
الحاضرة ، وهو ما يتجسم على الفن أن يصوره ،
لأن الفن لا يحجب في مبرعات وشبهات
وتكوينات مذهبية ضيقة متعق عليها سلفا .

فكاهة هذا العصر

● على ضوء تجربتك في الإنتاج الكوميدي ،
ما هي صور الفكاهة فيها ، وعلام تنهض في هذا
العصر ؟

— تقوم الفكاهة أساسا - وخاصة في المسرح -
على نقد لأوضاع الاجتماع - وهي مصدر
بذلك أشكالا عدة - سوف جمعها على عصره
الكتاب الاجتماعية ، وموقعه من العصر - ولكنها
قبل كل ذلك تعتمد على المقدرة الفنية للكاتب ،
وعنق أحاسيسه - واقتداره على أحكام
سخره .

هناك الفكاهة التي تعتمد على اللفظ اللاذع ،

التي تعتمد على سخر من سخر
الحدث . وهناك لفكاهة التي تنجم من تفسير
الأوضاع - هذه الأولى وعبره من
عكاهة - أعماقها إلا من عضوية

التي تعتمد على سخر من سخر
أدب من سخر - وهي أحدث - وهذا
الحدث - وما سخر للحدث ،
تلقاها في الشخصيات مع نفسها ومع قيمها
ومع كيانها الكلي - تنتج الفكاهة عميقة شاملة ،
أبعد مدى من مجرد اللفظ العابر المضحك ،
أو رد الفعل السطحي للمفارقة .

ونكاهة هذا العصر تختلف عن جميع العصور
ساعة لأنه سخر من النساء وعامرها .
فالمضحك فيها دائما ليس تقيا صادرا من القلب
مباشرة - بل يشوبه رنة المرارة والحزن .

ولهذا فننادا ما نجد فكاهة اليوم ثابتة أو
قادرة على أضحاح الناس لفترة أبعد من اللحظة
التي يعيشونها ، لأن ما تزرع به الحياة الراهنة
تستعد طاقاتهم ، بحيث لا يعيشون إلا لحظتهم .

ولذلك شاعت الفكاهة الرخيصة المؤقتة في
المسرح وفي الحياة ، وتذرت الفكاهة العميقة
التي يمكن أن تخرج الناس من مأساتهم لفترة
طويلة .

فكاهة العصر اذن فكاهة نادرة وغالية ، لأنها
تستمتع بحر المأساة كأساس ، ثم الضحك
كبناء - ولا يمكن الهدم والبناء في وقت واحد
الإفترقة حارقة .

عند المنحنى الرجعي لسيطره الاقطاع ، كان
اتجاهي واضحا في ترجيح كفة الأخذ بالاشتراكية
عادت الصراع داخل حدى القرى الريفية
الصغيرة ، مصورا به الوضع العام في شموله
الاجتماعي ومكوناته الاقتصادية ودلائله الفكرية
واتجاهه الحى المتطور الذى تلعب فيه الطبقات
الشعبية دورا اكيدا حاسما في تحقيق
مصالحتها .

ولعل ابرز الامثال على هذا الاتجاه نحو
بضمين فلسفة معينة عن طريق الرصد ،
وما يشبه التاريخ الدرامي ، يبدو أكثر وضوحا
في بلادنا - بمبنى مسرحية يقوم على مسيح
الأوضاع الاجتماعية الزائفة التي تنعكس بالواقع
الى الوراء ، والتشهير بأن هذا الواقع لن يتقدم
الى الخلاص النهائي من قول الطبقات المقتدة
السيطرة ، والابماء الى أن حاضر التطور يحتم
على أحيائه التمهيد للمستقبل بما يكفل ضمان
تصحيح أخطاء الماضي ، ورخاوة الحاضر .

الماضي والحاضر

● هل هذا معنى رفضك المطلق للماضي ؟

— قد يبدو ظاهريا أن هذا هو معنى رفض
الحاضر ورفض الماضي ، قد يكون معنى
ذلك من نفل لمضى أو شئ من الماضي
هذا ليس صحيحا ، بل هو معنى رفض الماضي
باعتبار الماضي كإحدى المراحل
في تكوين الحاضر من بقاياه . فإذا كانت هذه
البقايا سلبية تعوق التطور ، فإني أدعو الى
مقاومتها . وإذا كانت هذه المراحل المصه
مخدم فإني أؤيدها . فإني أحسب بكن
العصر .

وقد أوقع ذلك لبسا عريضا بيني وبين من
يفسرون مسرحياتي من النقد تفسيراً ظاهريا .
مثال ذلك شخصية الأستاذ رحاني في « الناس
التي تحت » - فهو رجل أرسنقراطي من بقايا
الماضي . ومع ذلك فقد حملته رسالة التشهير
بالمستقبل ، والدعوة الى نيائه . وذلك حرصا
مى على التمسك بأرسنق وأفضل ما في الماضي .

وبالمثل كان العمدة حاكم القرية في « إياور
الطحين » هو الذي فصل في قضية الأخذ
بالاشتراكية كأساس لبناء المستقبل . ورغم
تعارضها مع مصالحه وكيانه الطبقي . ذلك اننى
اعتبر الماضي والحاضر والمستقبل - على المستوى
الإنساني العام ، أعد مدى من الحدود الطبقيه
المتفجرة . وهذا يعنى مسرحياتي دائما من

الأقنعة



محمد محمود هويدي

جسيت سحرى لم عظامي ماء باردًا حين حال بحاصري ب أديم راسي لأظفر
وزاسي من مخد أو أديم به راسي .
سيب حفي عينا
المحطة هو عساي على قوسه بارد الحائل في عظامي .
معد إلى
في أكثر من
ليس شيء طارده حياي ليث
وراءه على عاصم الصعيرة التي بحمل
نصاعتي ررب في حبر الخيفة لعمى انطلام فيهما
غرب عجب ينفوس أسفد في يدنيها أصغر راه سرعان ما شابه
حمرار بم يونه رمادنه دهمه لكل بون راحة سراجم على طامسي بعد
منها راسي وصدرى وبطنى عيش من عيني وعمى وأدنى و وما زلت
أسقط

ما أنا أسقط ملا عيني لون رائحه حاده بقمت أزمة أفي واستقر
في النعب كحلله حديدية في طرف سسنة غليظة سدد إلى أعلا فيصعد معها حسدى .
وإستمرار الشدد بدون الألم ويسب هو بثلاثي كال يصطعل على روجي ذلك
أحاساس الذى هو أعنى من الألم وأقى جاءت اعصابي الاصرار منه إلا انها
جست عن لسه معنوت مجرد وصوبها إلى مظفة حذنه هروئت بعدا كل إلى
انحاء وفي النهاية اصطدمت نحو ب راسي من الداخل حركتها وكان الشدد قد
بلغ مداه واستقر حسدى على الأرض وسط عمده حافة سوداء تستطيل بنشائك
بهاياها حول ظل من سها وحوه كثيره عيون ودموع وأصدا وأفواه وأصابع
طويلة تمت بوجهى أحسست بها سدس تحت ظهري وبمفعه في أعلا بيتما ادبى
يلامها :

الحمد لله « ابعثوا عنه » « يحتاج هوا »
» «



ومصصات وهميات وصوت عميق : ***

أنا قلت البصلة مغرولها كبد . اسمعنيها مع قلبي ***

وتسرب الأعمدة حو . حو . والى الصوت عينا . راصوات

من أذني : ***

فأسك يا رجل . أرب بجر . كل وجد لسانه . لا تاسي . ***

وسفقت عيناى على . ممدده . شط العيني رما . لا تناسم

وهو يتكلم : ***

« انهض اركب معي *** »

حملتني قدامى وهما ترتطمسان . امتدت يداى الى عربتي اقلب في الأفتنة

أعرسا ثم أعدما بيده محبوبة . لحققة أنا أضع في صمها . أحشد لها كل

ذرة في كباى . أعدل من حب كثير من عسى . السسة في الشعاء . واندمعه على

الحد أو في العبي أو عاعة تصرف شارب . أنياب الوحوش بفضه ناصعة أو حمراء

فطر دما العيون الناعة والاحسة . الأذان لكثرة والصفرة . كيف يوسع أي

مديا على قناع مستنظف . وكيف على مسيدبر ؟ كتب سورج على وجه مذك . وكيف

على قناع صعلوك أو فائد أو *** أو *** ماذا يحتاج البلد ؟ السوق ؟ الناس ؟

في حرة عني . صبعة أعبادي . واسحب روعي في عالمها وقدمى مازالنا ترتعشان

حتى شدني الصوت العميق من أذني : ***

– البضاعة لم يمسسها أحد . اركب معي . ما هنا ؟ !

واسئل من بين الأفتنة وجه جواد عربي أصيل أخذ يقلب فيه بينما يقول .

– وجه فرس . يصلح لقلل . اركب معي . أين بيتك ؟

وحمل عربتي الصغيرة .

كانت جلستى وسط « الكازو » تماما . عربتي جانبي مربوطة بحبل تمزقت

شلاته . أكثر من موضع . كان الهواء يمتص غلات الحبل ويهر لأفمعه هر عسفا

يُكاد ينتزعها من مستقرها ، وكانت عجلات عربتي تندور في اتجاه وقبل أن تكمل دورة نمود أذراجها ، وكان الجبل يشد ويرخي كائن يدين تمسكان طرفيه تحاولان صعه .

أحدث عيناى ستفان بين الحبلى والمجلات الصغيرة والأفصحة ، عربتى لروح
وحى ، مساهمة أخرى من سحر سمف فرقة عجلات ، الكاروك الحسنة خلال وقع قدام
الجدار ، صعد على دى ، كل واحد ، ثبث اى كعب من توسط سماء والطريق
على ، يحفر ثقبك حبيبتك سحر عجب ثلغدى ، يحضر بعضها بعضه ، ولم يعد رأسى
قادرا على الاستقرار فى وضع ما ، استتليقت جانب عربتى ، وحشرت ذقنى بين
رأسى ، وضعصت ساعدى حول ، راسى عند موضع لأدوين ، فاستجدها حسدى أو كنبلة
هتت فى أصبغ الحلوود .

وكتب أربعة مجلدات ووقع قدمه بمجلد ثلثه من عهده الحسين بن علي وعنه
والجواب : « الكاف » وسمى بالحقين سرب منها نسخة بخطه جعلت معصية
أبي في ملاحق مدخله من كتابه في معرفة كتابه في نسخة من عهده
وقدمه في ج ١ ورجعه في ج ٢ في كتابه في الدفقات لمحمد بن علي
مناظر : « الحبار يعرف الطريق إليها »

بنت اعينني عن بعد بقعة مصينة نلمع في قلب الظلام .

الحمد لله الذي جعل في كل شيء حكمة وحكمة في كل شيء
والحمد لله الذي جعل في كل شيء حكمة وحكمة في كل شيء

١٠ - هل الحمام يعرف الطريق ؟

[illegible]

— ۴۹ — لا اشرى اذ قد عفا عني ربّي و هو غفور رحيم .

- السيرة فتاح الجوز ددا مصلح من زهد -

$\Delta^2 \text{H}^\circ_f(\text{Al}) =$

- نعم - وانت أيضا اليك قناع رائد قضاة

— أنا ؟ لا لا وما الفائدة ؟ مهما ليست أنا ...

وكان الضوء يزداد ابهارا ، بينما لمحيته تمنع في الاستطالة . قلت له :

- لا يهم من أين بعد أن تلبس الغناح ، صدقتي إنها خبره آلاف المسلمين

ورثت المهيمه عن اجدادى • كانوا يسمعون انفعه فلهه • رمسيس وحقو ورحمى

عملاً، اجنادی آسمع عن «النمرود» ۶

وكان ابهار الضوء قد بلغ مداه وأذاب كل شيء حولنا ، لا أرض ولا سماء ،

لم يعد هناك سوى الدمدمات ، تقترب منا كلما سار الحمار بنا ، وترك الحودي

و استندار الی قائل : ...

— اعلمته لك .

— ۱۱۱ —

والله اعلم بالصواب

— الجبى يا فضل

مد البحار

... ۱۰۰

مالك من ملوك الرومان كان يحرق في عصور ما قبل الإسلام العقاقير

١٠ - من كان منكم لم يدر ما له من فضل الله عليه ولا ما له من فضل الله عليه ولا ما له من فضل الله عليه

• أتعرفينه ؟ • تعرفين هذا العجوز ؟ • أنت جميلة • أجمل ما رأيت عيني •
 أنا أحلم ••• أنا ••• صوتك جميل حنون •
 وعاد صوتها الباتر يحاور صوت الجوزي العميق : •••

— لا یصلق اُنّی جمیلہ ولم یصلق اَبوہ ولا کل جنودہ •
— اَتعرفیتہم !؟

• استال -

• أنت عجز

- كلهم يرهبونني . لم يرني أحدهم قط ويحاولون اخفائي من الناس .

* — مہتمم ہونے

- جميعهم قسّم للمحاكمة اعلموا • اليوم يحاكم آخرهم •

دعوت من خوف الظلام الأصغر أشباح سوداء ، استجالت الدمع الى ملايى
الاقدام ترقص رقصات محبومة على طنسى اذى ، ابعثت أبنا وصلنا ، الحمار - أقصد
الحواد العربى الاصيل - يعرف طريقه فعلا ، انانيت شعور أبى جدع ، دغدغنى
الحسرة وسيطر على روحى خوف جعلنى أسحب داخل نفسى ، أطلقت العنان لحواسى
تهرب بعيدا عن الأشباح السود والدمعات وكل ما يحيط بى ، ازداد تكرور
سبى

بحسب شعور رأسه بشد يعب . ارتفع حميدى ، تعلق في فضاء * أمينات
عينائى أملان فى ضمير رحال طيور وفتاب فى كل الأزياء ..
فرعونية * فرعونى عقال ملابس صديقى فلاحين الكل نصيح
بصوت رهيب كان لهم قنبا واحدا : ***

- يوضع في القفص

[illegible]

لا أغرق كبدك ، بل خذ من ثمنه حصة تجزئ منه في عسري تمام تغطي
لحمه عورة . ستشبع حتى تحس صراح حبهمة . سير نوقار مع خطوه المتشد
تحامي . ثم سيمقر بين قدامه حاج شخص . ويخرج صوره العميق من بين اسنافة

المتبادعة : ***

- الخطوة تنهيك تقول انك تعمل على طردها من البلد .

دارت راسی و عسای نسیمان نو بنما افسی اتساع حین سقطتا علیہا مسہ
شائہ ذو عین واحدۃ ، احسب اهدای تخرق لتوقع دوران الیرکان فیہا ، شد
الصہد جلد وجہی ، تشقق ، اعصب عینی ، احتوت کماہی وجہی وانا ارفع صارخا
من بین اصابع یدئ : ...

- لا .. لا .. هي التي تتعني . نعمت بالأقنعة . تمزقها . نزعها .

دالما تهلدنی * * استقتلنی * * محقق * * *

وشهد أذنيه لسان واحد يتحرك في أفواه الملايين : ٠٠٠

— أنت • أنت تخلصها عنا •

وكان جسدي يرتفع مع الشد الى اعلا وصراخي يمتزج بدعوي : ...

— انا ارحبها • لیتکم تحموننی منها • لیتکم ...

وانهالت كلمة « هدمب » من كل الانواء على رأسى ، مطارق نغمة فحرت فيها
سايح حمراء كثيرة ، غرفت عيناى فى دمي ، بعنقا ندحية الحوذى ، نسقتاها
وصلتا الى أسفل وجهه ثم الى شعته ، بدحرجتا عليهما ببسما بقول بصوت وقور
ويداه تصبران الى الحشد : ...

قصيدتان

د. صلاح عدس

افيجينيا في سيلية

فلذة روحه

- قربانا في الصحراء
- لنظهر بالدم سيناء
- حينئذ تتحرك أيدينا المشلوله
- ونسد الثقب الكامن بالاعماق
- حينئذ تهتز الريح
- وترتعش الأمواج
- وتسير سفينتنا وتوسع
- الى سلطان النصر
- الوحش سيفترس الحسناء

قل يا عراف مدينتنا

قل يا عراف

ما لسفينتنا لا تمشي في البحر





سنداء الى القديس ماري جريس

- فلتطعمه يا قديس برمحك
- ولتسحقه بجوادك ••
- ولتقتله جميعا يا كل القديسين الاحياء ••
- يا كل الشرفاء ••
- فالوحش سيفترس الحسنة ••
- والدجالون يدقون له الطبل
- كي يقتلها
- كي يهائم اسوار مدينتكم ••
- كي يطفى نور الشمس ••
- كي يرمى في البحر القمح
- ونحن نجوع ••
- فليطلق كل منا سهمه ••
- كي نقتل هذا الوحش الراقد في سيناء ••
- وله ألف يد
- وله ألف رداء ••

عبد الغني داود

أحدث على عمره ٥٠ رفع كعبه ، وأعض غيبه واحمد يقرأ الفاتحة بصوت
مهموس ... بعد الجاسون كهم . ونفائيا وجدسي افعل مثلما دعون ٥٥ ان
زل غيب لأبي ٥٥ مات مند شهر لخس سميت بنت بمجرد ان ذهاب ٥٥ حتى دعوى
لم تطاوعني ٥٥ قدم الرجل الصفاق نفسه لي :

— عسكري في السواحل وباشعل جنبك هنا في جمصه .. أنا أصلي من
اسكندرية وأهل عايشين هناك .. يدعني إلى المسحبة أوجوده المهمة في سحب
أعاس البره وأنا يا حوان أحياد كبره أخلدها بعيد عن أهل .. عسكريهم
ذلقوت سيعب سبع الدبابه إلى سحب يدني وخرجت ناسي من الباب للضمه
كل عبد لادم بزوري بعيد عني .. يعني من روح مواننا ..

[illegible]

هيف من جديد ، كان صوته يعلو زلماً كصوت الضميمة ، لكنه عريض الصغار
وانكبيس كره أحد فرسان العصور القديمة ، شرهه ليصفاً لوجهها الشمس فهدب
خنده مودة كأمير يرقل في النعمة ..

رجعت .. انظروا ..
 دفعت المطر فم أر سمننا .. وادى العملاق هي بعينها .. كل عيد نظرف
 عيني .. مسح عيه التي دعب سد .. تذكرني بالبين ونمشي .. كل عيد ..
 عادة عندها .. وهي نفسها نفس الدبانه الزواء ما انقيرش .. روحهم كلهم بنجميع
 لها ..

وراسها فضاء دانية زرقاء كبيرة الحجم لها طلي واضح يمكن تمييزه عن طلي الكلوب ٥٥

- شفوها بعينكم ؟ بآه .. بلف حوالى كثير .. لازم حصل حاجة فى
سكنديرة *

وشرد قليلا ولما تخطف الذبابة بعد ..
 وورع الحلاق كعبه من حديد في اسفاله . وذهب سا في حماس وانفعال

الغائجة لامواتنا ..

ولم أستطع فراهه الغائجة جيداً! فشعرت بالذنب كبت شعر بأدوحة ، والليله
ليته العيد خير زديد ان فرا الغائجة جيداً .. ونصرت لعملاق في الربك . كان يرمي
فانله لحن عامعه من فانات حرس السواحل .. سحب نفساً صويلاً ، واستنهدت بي
رعيته في ان بعد يلى لأحسن الغائجه التمسويه اناعمه .. ووجهه اصلاً مدان
بالعبار اد فتح باب المنهى وظهر ان الليله ربح وعبار شديدان ..

حين خرجت من المعابر حاولت جهدى ان اجلب على نفس السرور ، فلم أعرض
على مصاحبه هذا العملاق الغريب ..

— كل عيد لازم بعيد على .. لو كنت في ابوقير او بور سعيد او سفاجه على
البحر الأحمر تعصر مصرح ما اروح وفي نفس اميعد ..

وفي هذه المرة أنا الذي رايتها ، الذباة الزرقاء .. فكان عليه ان يقول من
حديث :

— الغائجة لامواتنا .. لكنه بلجيج وانسحب عيانه وهو يرفف ابدانه لى
صاع صميه في هذه امره في صين جنوب ، ودارت بدايه حوت جيميه ، وهو
يرميها بعينين سمعه ، وعبر بينهما سي ما اقرب في اخوف .. غصص عييه وبحرن
سفاده في يفر سيمه في سر .. وانه من بعدد زينو في قريه ثم فتح
عييه ونهض وان عينا قد حسبه ضد حرج .. سترم زنج حوت بريح وعبار ،
فنهضت في نحادل حلقه ، وبيسته في خط صو الخلوپ لمعلت من انبب الخواپ
.. ان يقيا على حاده الزرقاء .. اروح لل ماني حوق .. عييه وب ماه ،
فصر ان في ودهه ومنم .. ان ما اوعاب اعيا اذنه لسيدي حلال
الاسيه ..

وعاد وجهه للصفاء مرره .. رديما بده صميه عده مره .. وحسبده في ذبايته
التي تروزه ولا تروزي ، ثم .. في ذبايته صميه عده مره .. سترم زنج حوت بريح
تزووه وندله بمواه في ذبايته .. وارادات وحشه قيمي ..

ودون حرف واحد نهض العملاق بعد صمت طويل ومن خلفه زميله .. سارا
في الطريق ادى يصح عواء ، ورجع وعجبات انعار .. ثم بنى دعماى بقويان على حمل
وخاب حطاي بعينه .. عييه بنا اريج وعلا اعبار اعينون وغصب به اخنوق ..
حاولت ان اذلم بكر سببي لم يخرت .. اذبت ان افور به .. أبت صيغي اليه
بينى مسوح ث .. وادبت وصاح صوني .. ان انعملاق يسير بحظي سريعه
وقويه ومن حنقه رميه ، واستظف ان حق بانرميل وقت به .. ذات بيده من
اعمر نعاونى معي .. ولم يسمعي ارميل واستمر في طريقه .. ونسألت لمأدا
يهرب مى ويسرع الخطى .. كبت أود ان يخلد انيله معا ، اشعر بالوحده والليله ليله
عيد .. ناديب باعلى صوتي : الطريق طويل ويينا وبين الششط عشره كيو او
أش .. لا أستطيع انحاى به وحظوه برداد بسرعه ، واستندت بي رعيه فويه
ان اوسه ، ان كون به رقبى الطريق ، الا امركه هذه الليله فهو وحيد بلا عائله ،
اعله في الاسكندريه وسبعي العيد وحده .. اذبت ان احكى به كيف مات أبى دون
ان اذرف دمعاً واحده ، ولم تزوني الذباة الزرقاء ..

حفاها العبار ولريح عى غيى . وناديب وحيدا ولا حواب سوى عواء الريح
والليل .. حاولت من حديد فخرج صوني مشروحا واجابتنى الريح العاصيه تمع
في الأشجار صرخاب وعويلا .. ووقوف في مكاني مهتما ، وحر في نفسى انه ذهب
دون أن يلقى سحبه السماء .. وفي مكاني وحيدا ذكرت أبى لأول مره فمسحت
دموعا فوق خدي ، وجدتها على كفى طيئا ..



ندوة المجلة

حول

ديوان تأملات في زمن جريح

اعداد : ابراهيم الصيرفي

صلاح عبد الصبور يستمعي عنها بالصورة المجازية
السلطة التي يبرسل فيها الواحدة بعد الاخرى
حتى يبع كالكلام العادي المألوف او كالحقيقة
التي يدرك انه حين يتيح لنفسه استخدام
الخيال في كل حركى العرف على اعتبارها
سلطة عظمى في كل حين ان فتح هو هذا
السلطة العظمى في الكلام دون حاجة الى المحرر
التي هي سلطة الحكمة التي كان الشعراء
يحاولون من خلالها ان يعوضوا ضيق المسد
النظمي او اللفظي او المعجمي الذي كانوا
يستخدمونه في ضرب على ذلك مثلاً من قصيدة
رؤيا ، التي قراها الشاعر ليري كيف يستخدم
الصور المجازية البسيطة ، التي تكون في ناعب
صورة كلية مركبة ، وان كانت الصورة الواحدة
في ذاتها ، كما قلت ، صورة بسيطة ، يقول
الشاعر :

اتجول في تاريخي ، اتنزّه في تذكاراتي
احد جسمي المتفتت في احزاء اليوم المت
تستيقظ ايامي المدفونة في جسمي المتفتت
اتشابك طفلا وصبيا وحكيما معزونا
يتألف ضحكي وبكائي مثل قراد وجواب
اجل جلا من زهوى وشياعي
لاقلعه في سقب الليل الأزرق
اتسلقه حتى اتمدد في وجه قباب المدن الصخرية
اتعانق والدنيا في منتصف الليل .

نداء الندوة بقراءة ثلاث قصائد من الديوان
هي : رنارة الموتى ، و رؤيا ، حبيبتي
والمرأة ، وبعد ذلك قدم الدكتور عبد الصبور
القطر وجهة نظره العامة في الديوان

د . عبد القادر القط :
المألوفة للشاعر صلاح عبد الصبور
في صوره شعرة محددة ، عدم
على دواوين الشاعر السابقة تمثل في ادانة الحياة
العصرية الحديثة من ناحية ، وتمثل في احساس
الشاعر بالفقر وبالوحشة احيانا كثيرة ، وبأنه
يعيش في ذكريات الماضي ويتمثل فيها احزانا
شئى دائما من حده ، لكن الذي جعل لهذه
الرؤيا مذاقا جديدا هو تجدد الصيغة الشعرية
عبد الشاعر .

والشاعر صلاح عبد الصبور - من حسين
احمد - شاعر يصعب ان نحدد له معجم شعري
فهو ليس كالشعراء الرومانسيين يستخدم
الفاظا متداولة او متشابهة الايحاء ، ويحشد
لكي توحي بحالة شعورية معينة ، وليس كعظم
أصحاب الشعر الحر او الشعر الجديد أيضا ،
يعوم حول الفاظ بعينها أصبحت « كليشيهات »
او مترددات في الشعر الجديد ، ولكنه يستخدم
مدى واسعا من الفاظ بعضها قريب المعنى ،
وبعضها يبدد الرؤية الشعرية على نطاق واسع .
ونحن كثيرا ما نفتقد الصور المجازية في هذا
الشعر ، الصور المجازية المركبة ، ولكن الشاعر

معلنة تختصر الكلام
فالجثث الكثيرة التي دفنتها عاما وراء عام
تريد ان تنام
اسفيكم الحجرة والافيون
فلا تضجوا ايها الطيبون
اسفيكم البكا، والأنين
ناموا على محاجرى ،
يا أيها الموتى الأعزاء ،
ويا ذراري العيون

ماذا تقولون ونشقبون ؟

ماذا تحدثون ؟

يا أيها الموتى المذبذبون

أنت ، ألم ادفنك منذ عام

ابننا الجثة الثقيرة ؟

نزلت للزمان خلقة عجيبة

طويلة الساقين ، دون رغبة

واسعة الشدقين

كان ضحكنا قاترا يلتف كالطحلب في الفكين

لكننا ، وألسنا ، مظلة العينين

يا جثة المهرج القديم

نامي ، يا طفلي التي حييت في ثيابها

عاما وراء عام

نامي على فراشك القبار

ولتغشى رغفك القفار

وانت يا جالسة الاحداق كالنجوم

يسيل من اشدراكك الكلام ايضا ومملحا

كالزبد السموم

انت ألم ادفنك امسى

(كانت لكهل اشيب حكيم

ومات اذ ساموه أن يفترف الحكمة بالقلوب

اذ انها ندرجت من ساقه ، لبطنه ،

لراسه ، كاتخوف ، كالطير)

نامي ، يا صديقتي المعذبة

«ذلك الاليم

واستفرغى حكمتهم في ثوبك القديم

د . شكرى عياد : أحب أن أضيف إضافة

يسيرة جدا ، أن هذا المعنى ذاته قد تردد في قصيدة

« رؤيا » ، ولكن بشكل مركز :

أتجول في تاريخي ، أتزه في تذكاراتي

أحناء جسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت

نسبقت أباي المدفونة في جسمي المتفتت

اتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونا

يتألف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب

ابراهيم الصيرفى : كان احساسى مبد فرائى
الأولى للديوان أن هذا المعنى هو المسيطر تماما ..
فهل معنى هذا أن الديوان قد تجاوز فكرة المدينة؟
صلاح عبد الصبور : بالطبع ، أفكار المدينة
ذاتها . في قصيدة من القصائد أقول أن النور
لا يكشف عن المدينة سوى كميات من نور وحجر
وسب هذه مسألة انكار شكلي ، ولا شكا في
مصممه .. مدبة رائعة كما ذهب بودلير في كلامه
عن المدينة المزدهجة المتسخة الخ .

ربما كانت هنا قيمة أخرى ، هي تجسيد
الحياة في المدينة كما قال الدكتور عبد القادر
القط حين تحدث عن استعراض أيام المدينة ..
« هذا يوم كاذب الخ » فنحن نساهم بشكل ما في
صناعة هذه المدينة الحديثة ، ونعانيها في نفس
الوقت . ونحن نساهم بفتر الحكمة بالقلوب ،
كما أقول . من أقداما التي هي موضع الجرى
والالم تصعد الحكمة . ونحن ننتقل الحكمة من
أقدامنا الى رؤوسنا فلا بد أن نفس بها ونموت
للفروض أن نزل الحكمة من رؤوسنا
لن نقدر . وليس العكس .

أقول أن تجربة الحياة في هذا
الديوان ربما كانت هي نفس تجربة الحياة التي
تتجلى في أواخر مرحلة « الناس في بلادى »
واسمها « التوبيع أو التامصيل أكثر » وأنا
أقولها لا بد أن أخرج عنها عن نفسى ، فكما
يقول « نزلنا إلى الجرح والسكين » نحن صناع
هذا وضحاياه . وربما كان هذا هو المعنى الذي
قلته بشكل ما في مسرحية كمرحبة « مسافر
ليل » ، أقوله للتطهر أولا .. وربما تبقى الكلمة .
ولكن لدى احساسا بأن الشعر غير موصل ، فنحن
قول :

« أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمي ، والعراف ،

والقننى

وكلنا بدون اسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستعير قوتنا المذهب الاطراف

من خزنة السلطان

ومننا صداقة عميقة ، كالفضوة »

أعنى أما حبيبا - محترفي الفن والكلام الخ -

نكرات في عالم لا يسمع الكلمة ولا يؤمن بالفن .

د . عبد القادر القط : ما زلت أحس أن كثيرا

مما يشعر به قارئ الديوان من حزن الشاعر

أو ادانته لنفسه ، وللحياة أحيانا ، نابع من حياته

في تجاربه الماضية ، التي يركزها أحيانا في

صورة شعرية مبلورة ، أو يفتتها أحيانا في صورة

سرعة ميسوطة ، كالصور الجميلة لهذا الماضي
لدفين ، التي صورها في القصيدة الأولى من
الديوان : وهو يسقط حزنه الدفين حتى على
القصائد والتجارب العاطفية في هذا الديوان .

وربما كانت ميزة طيبة لهذا الديوان ، تعتبر
تطورا ليس جديدا على الشاعر صلاح عبد الصبور
كن اكتشافا لنزعة قديمة من المزاج بين العاطفة
والفكر ، بين التجربة الشعورية وبين الخيط الفكري
الذي كان يفتقده شعرنا في كثير من الأحيان .
الاستاذ صلاح عبد الصبور بدأ النزعة الفكرية
بشيء من الحدة ، شأنه شأن أي مجدد يريد أن
يوطد اتجاهها معينا . وكانت هذه الحدة أحيانا ،
تورطه في بعض العبارات الشعرية غير المألوفة
عند الناس في ذلك الوقت . ولكن بعد أن تقدم
في التجربة الشعرية ، ولا أقول في السن ،
استطاع أن يحقق هذا التوازن المقبول
بين الفكر والعاطفة . فنحن لا نفتقد الغنائية في
هذا الديوان ، ومع ذلك فإن الفكر أيضا رقيق
لا يخرج بالشعر إلى الفلسفة ولا إلى الذهنية .
ولعل من أجل القصائد ، القصيدة التي يتجدد
فيها الشعور والفكر ، وهي قصيدة « التي » .
وهي قصيدتها كان يمكن أن تكون مقدمة عامة
لجميعه .

التجربة المكرورة المعتادة باستمرار الحياة
والروتين المكرر .

لتولد في الصباح حرارة أخرى
وتولد ،

شهوة في الليل ، تدفع صدى محبوبي
لبطفتها على بدني .

وبمناسبة الصور الشعرية أورد بعض
الملاحظات على قصيدتين . القصيدة الأولى عنوانها
« مرثية رجل نافه » . تنتهي بقول الشاعر ، بعد
أن يتحدث عن هذا الرجل النافه ويرثيه .

وتسألوني : أكان صاحبني ؟

وكيف صعبة تقوم بين واحدني

أخني لماذا حينما نأنا الناعي إلى نعيه

يكته

وزادني حزني الغريب ليلتين

ثم ولثيه

وهي القصيدة الثانية « مرثية رجل عظيم »
صاحبها الشاعر بقوله :

وتسألوني : أكان صاحبني

عن صفة تقوم بين سيد عظيم

وحادم محال ؟

وهي استهلكت أن أدرك الصلة ، أحيانا ، بين
الشاعر والرجل الذي يسمى رجلا نافها ، لكنني
لم أستطع أن أفهم السؤال الأخير في مرثيته
الرجل العظيم .

د . شكرى عياد : أريد أن أقول أن الشاعر
في كثير من الأحيان يسب نفسه .

صلاح عبد الصبور : الخادم المحتمل هو
شاعر باطع . لأن الرجل العظيم آبه في
أصفاة

د . عبد القادر القفط : ولكنك لم تصور الرجل
العظيم لتسخر به . فقد أحسست أنه رجل عظيم
بالفعل .

صلاح عبد الصبور : هو عظيم حقيقة ، ولم
أسخر به .

د . عبد القادر القفط : في القصيدة الأولى
أفهم أنك أدنت نفسك وسخرت بها لأن القصيدة
كلها سخرية أيضا من الجانب الآخر . لكن في
هذه القصيدة ، الرجل العظيم عظيم بالفعل .

حببي اطفأ المصباح ،

وانطفأ حراجه على بدني

وانطفأ حزنه . وأراق من عسبه في وضي

فايفقني

ومد جناحه المخطوم من حولي

وعانقني

ووشوش صوته المنفوم في أذني

يؤرجعني

على أغصان دمعه التي امتزجت ، وفرجه

وحين أصاب من نفسي الذي يبقيه ،

اطلقتني

وأغلى في جوارى ، والمساء يلم طرخته

لتولد في الصباح حرارة أخرى

وبولد .

شهوة في الليل ، تدفع صدى محبوبي

لبطفتها على بدني .

د . عبد القادر القفط : صورة في غاية الجمال

وجدتها هنا ، هي أن المرأة ، هذه المرة ، هي التي
تتحدث عن الشاعر . الشاعر لا يتحدث عن
نفسه ، وإنما يتحدث عنه انسان آخر ويلخص
شعوره بالشاعر ، أو تلخص شعورها بالشاعر
في قولها : وانطفأت حرارته على بدني كذلك نجد

صلاح عبد الصبور : فيه سخرية من الرجل
التافه ، ولكنها سخرية لها ما يبررها . وأنا
أحاول أن أدافع عنه ، فأقول :

« في عالم كالعالم الذي نعيش فيه
تعشى عيون التافهين عن وساخة الطعام والشراب »

أما الرجل العظيم ، فإنه عظيم بالفعل ، يبحثه
المعتد عن اليقين ، ورغبته التي يلهج بها إلى الله
قبل أن ينام :

الله هب لي القلة التي ترى

خلف تستت الشكول والصبور
تغير الألوان والظلال

خلف اشتباه الوهم والمجاز والخيال

وخلف ما تسدله الشمس على الدنيا ..

وما ينسجه القمر

حقائق الأشياء والأحوال .

د . عبد القادر القفط : لعل هذا هو دعاء
الشاعر نفسه أيضا . لماذا تنكر على نفسك
أن تكون هذا الرجل فتقول : « هل صحبة تقوم
بين سيد عظيم وخادم محتال ؟ »

صلاح عبد الصبور : لأن الشاعر يتكلم وهذا
الرجل لا يتكلم .. كان نادر الكلام .

كانه يصبر بين كل لفظتين

أكذوبة ميتة يخاف أن يبعثها كلامه

ناشرة الفودين ، مرخاة الزمام

د . شكوى عياد : هذه ملاحظة جميلة .
فالشاعر ، كما تخيل نفسه مرة في دور النبي ،
يتخيل نفسه أيضا في دور المهرج « الإنسان
معا » .

د . عبد القادر القفط : هي جاءت مفاجأة ..

د . شكوى عياد : يبدو أنه يتصور أن للكلمة
دورين ، وأن من الصعب تخليصها من المزج
بين الأمرين . وبمناسبة إساءة الشاعر إلى نفسه
قرأت اليوم مسرحية مسافر ليل مع هذا الديوان
فلاحظت في التذييل أن الشاعر يقول « الراوى
هو أنا » ثم يتكلم عن هذا الراوى بعد ذلك
بصفات شديدة .

صلاح عبد الصبور : مهرج ومتحذلق ويريد
أن يستخرج الفكاهة من الموقف الصبر ، ويريد
أن يقتنع بدور المتفرج في الواقع .

د . عبد القادر القفط : وبمناسبة الحديث عن
الحذلق أريد أن أتحدث قليلا من الناحية اللغوية
تقول : « ناشرة الفودين مرخاة الزمام » في هذه
الصورة تتأخر بين ناشرة الفودين مرخاة الزمام ،
في التعبير عن الإرادة . يعني « ناشرة الفودين » .
د . شكوى عياد : يعني « حاجة » .

د . عبد القادر القفط : نعم .. انما مرخاة
الزمام كالمجنونة ، ليس لها التعبير الإرادي ، أى
أن هناك من يرخي لها الزمام . وهذا موطن
حذلقتي !

صلاح عبد الصبور : في الواقع لو تلمست
الصورة التي كانت بذمتي وأنا أكتب « ناشرة
الفودين » أتذكر من هذه الصورة أنه عندما هضم
بيت العزى خرجت منه امرأة ناشرة الفودين .
على أساس أنها واحدة من البهائم ، وضعت
عناك كي تقول تنبؤات . فهذه الصورة المجنونة
شيء مجنون يلقي تنبؤات غير سليمة وغير
صحيحة . ربما كانت هذه هي الصورة التي
كانت بذمتي .

د . عبد القادر القفط : « ناشرة الفودين »
تعبير عن الحرية والإرادة .. و « مرخاة الزمام »
لا إرادة لها .. هل أنسا لا ينبغي أن نقف
هنا . انما الشاعر عبد المصطفى النفسية فقط وانما
ينبغي أن يتكلم في اللغة وفي الإيقاع والأوزان
وما شابه في الديوان أخطاء مطبعية كثيرة
صححتها وحسنى . وهناك أشياء لا يستطيع المرء
تصحيحها مثل :

« أقول صدقا ولا أزيد فيه

أقسم بالوحي الذين يخمشون تحت جلدي »

كلمة يخمشون ؟

صلاح عبد الصبور : أنا لا أعرف لهذه الكلمة
معنى في الواقع . وكتبت يخمش من يخبش
ويخرش ولكني لا أعرف إن كان القمسل
معجميا ؟ .

د . عبد القادر القفط : لا .. هو غير معجمي
بهذا المعنى . معناه المعجمي جمع الشيء من هنا
وهناك . وفي صفحة ٢٦ تقول :

حتى أتت خيول عصية الشيطان

إذا بكم تصفون كالنعام المجنحة

وأسفا قلوبكم مسافحة

لماذا استخدمت كلمة مسافحة ؟

صلاح عبد الصبور : من السفاح .. قلوب زانية .

د . شكري عياد : اسم فاعل .

د . عبد القادر القط : أنا فاهم المعنى . لكني أحسست أنها قفزة ، أو نتيجة غريبة .

د . شكري عياد : هل الصورة بعيدة عن الصورة السابقة عليها ؟

د . عبد القادر القط : نعم . وقولك « يتجبعون على موائد السحر الفقير » .

د . شكري عياد : الاستاذ صلاح عبد الصبور يبدل التفعيلات في أحيان قليلة جدا .

صلاح عبد الصبور : وأنا أحس بهذا بالفعل . وأنا في مسألة العروض أريد أن أعتمد على أذني .

د . عبد القادر القط : لقد أبحتنا لكم «مفاعيلن» التي تناقشنا فيها كثيرا .

صلاح عبد الصبور : نعم « مفاعيلن » ، لكن أحيانا يعطى الاعتماد على الآن نوعا من الموسيقى يمكن أن تكون خارجة على العروض ، ولكن المرء يستعملها بحذر . وقد أصبح الآن من الحق المشروع تحول (قملن) الى (فاعلن) . وقد نيهي بعض الاصدقاء الى « متجبعون على موائد السحر الفقير » ، ولكن لم أجد رغبة على الاطلاق في إعادة صياغتها . ولعل بعض زملائنا من الشعراء ، وهذا مالا أوافق عليه كثيرا ، قد خرجوا بشكل كبير كصديقنا الشاعر ادونيس ، وكتبوا لو أن يمكن أن نسميه الشعر الحر بمعناه الحقيقي ، أي استعمال بعض التفعيلات ومزجها ، وكثرة الوقفات الفجائية الخ . وقد نفيد من هذا قدرا معينا في أجرومية العروض الجديد .

د . شكري عياد : ربما نجد لدى الاستاذ صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء الجدد استيحاء من العروض الاروبي . فهو أحيانا يبدل قديما بقدم من نوع مختلف . وأريد أن أقول أن العروض حتى اذا ما اعترض على هذا ، فإن ذلك خير ألف مرة من الرتابة المطلقة التي مني بها الشعر الجديد عندما التزم التفعيلة الواحدة . لا بد من قدر من الحرية يتجاوز ما وافق عليه الدكتور عبد القادر القط من تحويل مستعملن الى مفاعيلن .. ولا شك أنه لا يمانع في الموافقة على قدر آخر .

د . عبد القادر القط : لا بد لنا أن نلاحظ الظاهرة قبل أن نتأصل ، حتى لا يرمى الشاعر بأنه لا يقيم الوزن ، وعندما يتضح أنها شيء متعمد ومقصود يكون ذلك أفضل .

د . شكري عياد : من ناحية الصياغة أحب أن أضيف أن صياغة صلاح عبد الصبور صياغة درامية دائما . ولا نستطيع أن نقول أن وراء كل قصيدة خيوط قصة ، أو أن فيها عنصرا قصصيا ، ولكني أفضل أن أقول عنصرا دراميا ، لأن هناك قوتين أو صوتين غالبا ، وهناك قمة ينتهي إليها صراع الصوتين ، وهناك نهاية ، حتى من ناحية الصياغة ، موجزة تقع في سطرين مثلا . وقد أصبحت هذه الطريقة كالأسلوب الملازم للاستاذ صلاح عبد الصبور . ومن أجل هذا أجد أن الارتباط قوى بين قصائده وبين مسرحه الشعري . وقد أحس هو نفسه بهذا عندما قال في إحدى مسرحياته الأخيرة انه تردد هل يكتبها في صورة قصيدة أم في صورة مسرحية .. وهذه المسرحية هي « مسافر ليل » . وهذا لأن الخط ليس فاصلا بين القصيدة وبين المسرحية عنده صلاح عبد الصبور . فالمسرحية فيها قدر من الغنائية والقصيدة فيها قدر كبير من الدرامية ولا شك أن القصيدة الاولى « حكاية الغنى الحزين » كان يمكن جدا أن تأتي في قالب مسرحي .

صلاح عبد الصبور : نعم ..

د . عبد القادر القط : كما بينت أن الشاعر قد استطاع أن يحقق توازنا بين الشعور والعاطفة في هذا الديوان ، أحب أن أذكر أن الشاعر قد استطاع أيضا ، وهو قد بدأ هذه المحاولة منذ أن بدأ ينظم الشعر الحديث ، أن يوازن بين مقتضيات التجربة المتصلة بالحياة اليومية من ناحية ، أو التجربة التي فيها جانب من السخرية ، يستدعي استخدام ألفاظ مألوفة ، وبين جانب آخر من التجربة فيه توتر يستدعي لغة شعرية عالية ، وكثيرا ما يستمدحها الشاعر من التراث العربي القديم ، لأن صلاح عبد الصبور من أكثر شعراء الشعر الجديد التصاقا بالتراث القديم وتأترا به . ففى بداية قصيدة « عود الى ما جرى في ذلك المساء » يحاول الشاعر ، وهذه طريقة مألوفة في مسرحياته ، أن يثير السخرية باستخدام كثير من المترادفات التي لا تعنى شيئا كثيرا .

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما

(وهنا علق الأستاذ صلاح عبد الصبور على
« وما » في آخر البيت بقوله أنه تعمد أن يتركها
معلقة هكذا) .

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما
أخبركم بالحل والطقان والضرب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتجرب والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدوير والأخان
والأوزان والألوان والبناء والفناء والنسب
والثراء والكرار والعلوم والفنون واللفات
والسحرات ..

وانتم هدية السماء للتراب الأدمي ،
نحن حفنة الاموات

د . عبد القادر القط : بعد هذه القطعة
الطريفة التي تجوز الشاعر فيها باستخدام كل
هذه الالفاظ يأتي الى مقطوعة فيها توتر ، ونجد
أسلوبه شعريا من الطراز الرصين جدا ، الذي
يستخدمه التراث . فيقول :

حزني لا تطفئه الخمر ولا المياه
حزن لا تطرده الصلاة
قافلة موسوقة بالموت في الضراء ،
والاشباح في الجرار ، والتدم
على وحدي أن أقودها اذا دعا التقير
نغير نصف الليل

أهوى بها ممزقا على أخلاف نوقها .
الى مغاور النسيان والعلم
قافلة موسوقة بالموت والنشور
على وحدي أن أجراها من كهنها المقبور
أقودها ثانية على حبال الشمس
حتى أواخي غدها المقبور *

وأظن أن هذه المقطوعة تذكرنا بقصة الزباه .
وهذه في الحقيقة طريقة تعصم الشعر الجديد ،
من النثرية المسرفة . وحيدا لو اتبعها الشعراء
وزاوجوا بين لغة الحياة اليومية وذلك المستوى ،
ولو فعلوا ذلك لكان أقرب الى طبيعة الحياة
نفسها ، التي تختلط فيها المأساة باللهة
والإبتسامات بالدموع كما يقولون .

ابراهيم انصرفي : وهذا أيضا مما يمكن أن
يدخل في باب الصياغة الدرامية كما أشار الى
ذلك الدكتور شكرى عياد .

د . شكرى عياد : هو قريب من نفس المعنى .
وقد وضع الدكتور عبد القادر القط معنى
الدرامية خيرا مما قلت . ومن أمثلة هذه
الدرامية أيضا قصيدة « الشمس والمرأة » القصيدة
من صياغتها ، كما قدم لها الاستاذ الشاعر ،
قصيدة مصوغة ليؤديها صوتان أو مثلان أو
راويان . وهناك بطلان أو بطلتان هما الشمس
 والمرأة . الشمس الغاربة والمرأة العجوز . لكننى
فى الحقيقة كنت أحب أن أقف عند هذه القصيدة
لغير الشكل . كنت أريد أن أقف عندها باعتبارها
مثلة لفلسفة صلاح عبد الصبور الآن . وهى
فلسفة ، كما أحسها فى هذا الديوان وفى

سرحياته الأخيرة ، لا أريد أن أقول سيوداء ،
ولكن يظن عابها التشاؤم أو الاحساس بأن قدر
الانسان محكوم عليه بالفناء والفساد والضياع ،
ولا أريد أن أسفرسل فى مترادفات كالتي سخر
منها صلاح . ولكننى أجد هذه المقابلة فى صلبه
القصيدة أوضح ما تكون الشمس تشيخ
ولكنها تعود الى الحياة شابة من جديد ،
تقتسل فى ماء البحر ثم تعود شابة مرخاة للنواذب
أما الانسان فانه يشيخ ولا تبقى له الا الذكريات
ثم ينطوى انطواء تاما أبديا . وقد لا يكون هذا
هو إيمان الشاعر ، ولكنه تصوره الشعري للحياة .
وأنا أتخيل أن صلاح عبد الصبور قد وصل الى
قمة هذا التصور التشائمى لمصير الانسان ، وعبر
عنه كأجل ما يمكن أن يعبر عنه بموسيقية
وبدرامية وفن الخ لكننى أتصور انه فى مسار
حياته وتجاريه لابد أن يتحول عنه . وليس هذا
نوعا من الاستحاثات أو مللا من هذه النضبة . .
أبدا . وإنما هو محاولة لترقب خطواته ، ولعلها
محاولة لا قيمة لها . أو قيمتها ضئيلة جدا لأننا
فى النهاية لا نزيد على أن نرصد خطوات الشاعر .
إنما قد يحلو للناقد أن يتصور انه بعد أن توغل
إنسان الى هذا الحد فى هذه الرؤية للحياة أن
يتحول بالطبع مع الكهولة القادمة الى نوع من

شبابها وأن تغلو من كل أسباب الحزن ومن
المشاعر المتشائمة التي توحى بهذا التشاؤم الكثير
عند الأدباء المعاصرين لا في الشعر وحده ولكن في
المسرح والرواية • آمنياتنا جميعا أن تطلع علينا
السنوات القادمة وعلى الحياة بطراز مختلف من
القيم الانسانية والعلاقات الاجتماعية والمستقبل
الذي يمحو أثر هذه الظلمة عن أدباء العصر
الحديث •

د • شكوى عياد : أظن أنه لم يبق إلا تحية
هذا الديوان • وأريد أن أقول إن كل ديوان جديد
لصلاح عبد الصبور يدعو المرء دائما إلى أن يضع
إلى جانبه دواوينه كلها وأن يعيش مرة أخرى مع
هذا الشاعر الكبير ذي الرؤية الخاصة للحياة ،
وذي الأسلوب الخاص والفني التي امتزجت فيه
الحداثة مع المحافظة على تراث الشعر العربي
امتزاجا قل أن نجده في معاصريه •

النظرة الهادئة إلى الحياة والفلسفة المتفائلة في
غير سذاجة وفي غير تبسط •

ابراهيم الصيرفي : مسألة الانتقال من صوت
إلى صوت آخر • هل يأتي عن طريق نصيحة
يسديها ناقد إلى شاعر ؟ أم هي وليدة حركة
الأيام في الشاعر نفسه ؟ •

د • شكوى عياد : أنا قلت إنه ادعاء عريض
أو دعوى وقحة لا محل لها ، لو كان طلبا •• إنه
مجرد تنبؤ •

ابراهيم الصيرفي : أو تمن •

د • شكوى عياد : ربما ••

د • عبد القادر القط : نحن نتمنى للشاعر
صلاح عبد الصبور ألا يسير في كهولة ، بل
يحتفل بشبابه • ونتمنى للعالم كله أن تستعيد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لوحة الغلاف :

الفنان الفرنسي المعاصر موديس دي فلاشيك (١٨٧٦ - ١٩٥٨) الذي اشتهر
بتصوير المناظر الطبيعية ، ولا سيما في الفترة الأخيرة من حياته ، حيث تميزت مناظره
بالوانها الزاهية والبهجة ، المستمدة من الريف الفرنسي نارة ومن الأماكن الخلوة
نارة أخرى ، والتي تجمع بين لغاتية الاداء وشاعرية التعبير •

والعروف من فلاشيك أنه أتم بعض أعماله المكثفة قبل ذلك ، عندما كان متأثرا
بالحركة الوحشية في التصوير ، وهي الحركة التي عاشت فترة قصيرة قبل ظهور
الذهب التكميبي ، منادية بحرية التعبير فضلا عن حرية استخدام العناصر والألوان
القوية لأحداث الأثر الانفعالي الحاد •



إدارة المجلات : ٢٧ شارع عبد الخالق شروت - شيفسون ٩٦٨٩ ، بالقاهرة
الاشتراك السنوي (١٢ عددًا) : ج.ع.م ١٠٠ - البلاد العربية ١٥٠ - ق.ب الخراج ٢٠٠
الاشتراك عن نصف سنة (٦ أعداد) : ج.ع.م ٦٠ - البلاد العربية ٨٠ - ق.ب الخراج ١٢٥
ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات : للمجلات الثقافية - شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة
الاعلانات يتفق عليها مع قسم الاعلانات بالمجلات الثقافية - شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة

رقم الابداع بدار الكتب ١٦٢ / ١٩٧١